Δ΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΧΟΡΗΓΟΙ

1837 2017
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΝΑ ΜΑΡΤΙΝΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΛΟΥΚΙΝΑΣ

ISBN 978-960-

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Δ΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη
13-15 Νοεμβρίου 2015)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια:

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Σταύρος Μαμαλούκος

ΑΘΗΝΑ 2017

Τιμητικη Επιτροπη

Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ Πάσης Ἑλλάδος κ.κ. Ἱερώνυμος
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ἐμμ. Κωνσταντινίδης
† Ὁμότιμος Καθηγητὴς Χ. Μπούρας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ν. Ζίας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Εὐθ. Τσιγαρίδας
Ὁμότιμη Καθηγήτρια Μ. Καρδαμίτση-Ἀδάμη

Οργανωτικη Επιτροπη

Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Μεσσηνίας
Χρυσόστομος Σαββάτος
Καθηγητής, Πρόεδρος Τμήματος Θεολογίας
Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Ἀναπλ. Καθηγήτρια Τμήματος Θεολογίας
Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Δημήτρης Παυλόπουλος
Ἀναπλ. Καθηγητὴς Τμήματος Ἱστορίας καὶ Ἀρχαιολογίας
Φιλοσοφικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Σταῦρος Μαμαλοῦκος
Ἀναπλ. Καθηγητὴς Τμήματος Ἀρχιτεκτόνων-Μηχανικῶν
Πανεπιστημίου Πατρῶν

Γεώργιος Κόρδης
τ. Ἐπίκ. Καθηγητὴς Τμήματος Θεολογίας Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Ἰωάννης Φριλίγκος
Δρ Θεολογίας

Γραμματειακὴ ὑποστήριξη:
Ἀργυρὼ Σιούντρη

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Αντιπρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Καθηγητή κ. Κ. Μπουραζέλη

Αγαπητέ κ. Πρόεδρε, αγαπητές και αγαπητοί οργανωτές, συνάδελφοι, φοιτητές και φοιτήτριες,

Ανήμερα της μνήμης του Ιωάννου του Χρυσοστόμου η Θεολογική Σχολή του ΕΚΠΑ τιμά και ξαναπιάνει εδώ ένα πλούσιο νήμα της νεοελληνικής θρησκευτικότητας, την έκφραση της τελευταίας μέσω των μορφών της τέχνης. Γιατί αν η ρητορική είναι «τέχνη πειθούς δημιουργός» κατά την αρχαία φράση, η εκκλησιαστική τέχνη είναι βαθέων συναισθημάτων συνδημιουργός και εκφραστής, πραγματικής μεταρσίωσης πρόξενος για τους πιστούς.

Αξίζει εδώ να ερευνάται σταθερά πόσο μπορεί η ΝΕ τέχνη να ακολουθεί αλλά και να εμπλουτίζει παλιότερα, βυζαντινά μοτίβα και να στοιχειοθετεί έτσι από την πλευρά της εκείνη την έννοια της ζώσας παράδοσης που είναι η σπονδυλική στήλη της Ορθοδοξίας. Η παρουσία μέσα στη θεματική σας κι αναφοράς στο έργο του Κόντογλου τεκμηριώνει άριστα αυτή τη σχέση.

Πιστεύω λοιπόν ότι και οι ανακοινώσεις και οι συζητήσεις σας θάναι γόνιμες, εύχομαι δε να αποτυπωθούν σύντομα σε μια αντίστοιχη δημοσίευση –όπως και κατά το παρελθόν– που θα αναδεικνύει τον χώρο σας και τη ζωντάνια του και θα ενισχύει την αντίστοιχη βιβλιογραφία.

Καλή επιτυχία.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

της Κοσμητείας *της Θεολογικής Σχολής*
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Η Κοσμητεία της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών χαιρετίζει την έναρξη των εργασιών του *Δ΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* που λαμβάνει χώρα στο Κτήριο της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, με χορηγία της Κοσμητείας της Θεολογικής Σχολής και άλλων κοινωφελών φορέων από 13 έως 15 Νοεμβρίου 2015. Η συνδιοργάνωση άλλων ακαδημαϊκών φορέων και ιδιωτών ερευνητών, καλλιτεχνών και λοιπών προσώπων περιποιεί τιμή και πορίζει ικανοποίηση στην πρώτη Σχολή του αρχαιότερου Ανώτατου Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της χώρας, όπως είναι το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ευχόμεθα πλήρη ευόδωση των εργασιών σας και δηλώνουμε την ετοιμότητά μας να επιχορηγήσουμε κάθε παρόμοια προσπάθειά σας, όπως άλλωστε πράττουμε επί σειρά ετών στο παρελθόν.

Με εντολή του Κοσμητεύοντος Καθηγητή Γεωργίου Φίλια

Ο τέως Κοσμήτορας της Θεολογικής Σχολής

Καθηγητής Μάριος Π. Μπέγζος

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Του Προέδρου του Τμήματος Θεολογίας
της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών
Αναπλ. Καθηγητή κ. **Θωμά Αντ. Ιωαννίδη**

Αξιότιμε κ. Αναπληρωτή Πρύτανη,
Ελλογιμώτατοι κ. Καθηγητές,
Εκλεκτοί Σύνεδροι,
Αγαπητοί Φοιτητές και Φοιτήτριες,

Το *Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, που διοργανώνεται από το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τη συνεργασία του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και ειδικών επιστημόνων, Καθηγητών και άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων, κατέστη πλέον θεσμός. Είναι σημαντικό ότι το παρόν Συμπόσιο αποτυπώνει την κατάσταση της έρευνας με την πυκνότητα και το εύρος των θεμάτων Αρχιτεκτονικής, Ζωγραφικής, Γλυπτικής-Μικροτεχνίας-Συντήρησης και Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Η Θρησκευτική Τέχνη γενικά και ειδικά η Εκκλησιαστική είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μακραίωνης Ιστορίας του Χριστιανισμού. Το πλήθος εικόνων και συμβόλων της Αγίας Γραφής καθώς και η ανάδειξή τους από την Ιερά Παράδοση συναντήθηκαν με το δημιουργικό πνεύμα του ανθρώπου και παρήγαγαν έργα μνημειώδη σε τομείς της Αγιογραφίας, της Ναοδομίας, της Γλυπτικής και άλλων μορφών και εκφάνσεων της Τέχνης. Η ύλη και τα πράγματα δεν μένουν ξένα, άψυχα και νεκρά, αλλά γίνονται οικεία και ζωντανά με την Εκκλησιαστική Τέχνη.

Η οικοδόμηση ενός ναού ή η ιστόρηση μιας εικόνας προδίδει όχι μόνο το ήθος του αρχιτέκτονα και του αγιογράφου, αλλά και της συγκεκριμένης λειτουργικής σύναξης –ή κατ' επέκταση ολόκληρης της Εκκλησίας– που τα αποδέχεται. Ανάμεσα στο λειτουργικό ήθος και το εικαστικό ύφος υπάρχει ουσιαστική σχέση και αντιστοιχία. Τα έργα Τέχνης δεν αποτελούν δημιουργήματα ούτε αυτόνομα ούτε αυτογέννητα. Γεννιούνται και προέρχονται από ανθρώπους εκφράζοντας τον τρόπο ζωής, τη συνειδησιακή κατάσταση και την ποιότητα της ύπαρξής τους. Ο Γιάννης Τσαρούχης αναφέρει: «Το μεγάλο οικοδό-

μημα της Ορθοδοξίας δεν αποτελείται μόνο από δόγματα και μοναστικούς κανόνες. Τόχτισαν ποιητές, μουσικοί, ζωγράφοι, κεντηστάδες, χρυσικοί και καλαϊτζήδες, χτίστες και αρχιτέκτονες» (*Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα 1987, σ. 94).

Η Εκκλησιαστική Τέχνη, με τις ποικίλες εκφάνσεις της, υπηρετεί τη Λατρεία και τη Θεολογία της Εκκλησίας. Τη σπουδαιότητά της στη λειτουργική ζωή δείχνει το γεγονός ότι η Αγιογραφία γεννήθηκε μαζί με τις πρώτες χριστιανικές κοινότητες. Μεταφέρει στον κόσμο το πρόσωπο του Θεού με τη μορφή που παρουσιάστηκε στους ανθρώπους.

Η εικονογραφία είναι πάνω από όλα γλώσσα θεολογική, αποκάλυψη Ευαγγελίου. Έχουμε δυνατότητα να προσεγγίσουμε τη ζωγραφική της εικόνας και αισθητικά και συμβολικά. Να διακρίνουμε τον ευρύτατο τρόπο σκέψης που καλύπτει και να τη συγκρίνουμε με άλλα σύγχρονά μας καλλιτεχνικά κινήματα. Τέλος, να διαπιστώσουμε πως πέρα από τη θεολογική αναγκαιότητα της ύπαρξής της, εμπεριέχει ένα ισχυρό καλλιτεχνικό υπόβαθρο, το οποίο της προσδίδει συγχρονικότητα αλλά και δυνατότητες μελλοντικής εξέλιξης.

Στη σύγχρονη εποχή η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική και Τέχνη αντιμετωπίζουν καίρια ερωτήματα: Πώς ερμηνεύεται από τους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες η Ορθόδοξη Παράδοση; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη δημιουργική ελευθερία του καλλιτέχνη, τη θρησκευτική παράδοση και τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα; Βασικό είναι και το θέμα της στρογγυλής τράπεζας: «Ο Φώτης Κόντογλου άλλοτε και σήμερα: δημιουργική πρόσληψη της παράδοσης ή στείρα εμμονή;».

Το παρόν Συμπόσιο με τις ενδιαφέρουσες εισηγήσεις και ανακοινώσεις: α) Προβάλλει την Ορθόδοξη Θεολογία του «κάλλους». Αυτό που μέσα από παρόμοιες αλλά όχι κατανάγκην ταυτόσημες διαδικασίες η Δύση ονομάζει «αισθητική Θεολογία». β) Εκφράζει την Ελληνορθόδοξη Παράδοσή μας που θεωρεί τη Θεολογία Τέχνη-Άσκηση-Βίωμα και την Τέχνη-Αναφορά στο Θεό. γ) Με την ιδιαίτερη αναφορά στο Φώτη Κόντογλου καταδεικνύει πώς οι σύγχρονοί μας πατέρες και ο πιστός λαός δέχονται τη διαχρονική παράδοση.

Τελειώνοντας απευθύνω θερμές ευχαριστίες στους χορηγούς του Συμποσίου. Συγχαίρω τα εκλεκτά μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, όπως και της Γραμματείας, για τους κόπους τους και τη σημαντική συμβολή τους στην επιτυχή διοργάνωσή του. Ευχαριστώ τους διακεκριμένους ομιλητές και καλωσορίζω τους επίσημους προσκεκλημένους, τους συνέδρους και όλους όσοι συνέβαλαν στην πραγματοποίησή του.

Σας εύχομαι καλή επιτυχία.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Προέδρου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
του Πανεπιστημίου Πατρών
Καθηγητή ***κ. Γεωργίου Πανέτσου***

Σεβασμιότατοι, αγαπητοί Σύνεδροι,

Λυπάμαι πολύ που δεν μπορώ να βρίσκομαι κοντά σας λόγω ακαδημαϊκών δεσμεύσεων στο εξωτερικό, πέραν της υποχρεώσεώς μου ως προέδρου συνδιοργανωτικού φορέα, κυρίως εκ του ενδιαφέροντός μου για το θέμα του συνεδρίου και τις εισηγήσεις που περιλαμβάνονται στο πρόγραμμά του.

Η συνεπής συμμετοχή του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Παν/μίου Πατρών ως συνδιοργανωτού αποδίδει το πάγιο ενδιαφέρον μας για την δημόσια αρχιτεκτονική και τις λειτουργικές τέχνες εν γένει, τις εκκλησιαστικές ειδικότερα, καθώς αυτές είναι εν τέλει η ΜΟΝΗ εδραία κατηγορία δημόσιας τέχνης στην Ελλάδα, και ως εκ τούτου η μελέτη και η σταθερή επιδίωξη της ποιοτικής εξύψωσής της έχει ιδιαίτερη πνευματική σημασία, ειδικά υπό τις παρούσες συνθήκες κρίσεως, προκλήσεων και στενότητος πόρων.

Επιθυμώ να εκφράσω δημοσίως συγχαρητήρια και ευχαριστίες προς όλους όσοι συνέβαλαν στην οργάνωση του παρόντος συνεδρίου, καθώς και τους συμμετέχοντες.

Αναδρομικώς, θέλω ιδιαιτέρως να συγχαρώ την κα Πουλημένου που προ ετών συνέλαβε τη σημασία του θέματος και είχε την πρωτοβουλία του 1ου συνεδρίου, για την αφοσίωση με την οποία προώθησε την οργάνωση, έτσι ώστε σήμερα το συνέδριο αυτό, με την 4η συναπτή σύγκλησή του, να αποτελεί θεσμό.

Εύχομαι ολόψυχα καλή επιτυχία στις εργασίες σας.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Είναι γεγονός ότι η Νεοελληνική Εκκλησιαστική Τέχνη (19ος - 20ός αιώνας) κλήθηκε –και καλείται και σήμερα– να ακολουθήσει τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, τα πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής και παράλληλα να εκφράσει το ήθος της Εκκλησίας, τον παλμό και τα όνειρα της νεοελληνικής κοινωνίας.

Σε αντίθεση με άλλες περιόδους εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και τέχνης, τα περισσότερα μνημεία της εποχής αυτής δεν αντιμετωπίζονται ως αρχαιολογικοί χώροι ή μουσειακά εκθέματα αλλά αποτελούν ζωντανούς χώρους λατρείας, προσιτούς σε όλους τους πιστούς. Το γεγονός αυτό τοποθετεί την έρευνα, την προστασία, τη συντήρηση και αποκατάστασή τους στο κέντρο του ενδιαφέροντος της ενορίας και της τοπικής κοινωνίας.

Είναι ευχάριστο ότι τα τελευταία χρόνια εντείνεται η έρευνα αλλά και η προσπάθεια συντήρησης και αποκατάστασης των ιστορικών αυτών μνημείων και προς αυτήν την κατεύθυνση πιστεύουμε ότι έχουν συμβάλει και τα *Επιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* που διοργανώνει το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σε συνεργασία με το Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και μέλη ΔΕΠ άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων και η έκδοση των πολυσέλιδων Πρακτικών τους. Η σύγχρονη έρευνα έχει αναδείξει την ποικιλία των καλλιτεχνικών τάσεων, τον τρόπο που αφομοιώνεται σε κάθε περίπτωση η βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση και προσλαμβάνονται τα καλλιτεχνικά ρεύματα που έρχονται από τη Δύση, την προσωπικότητα και τη δημιουργικότητα των αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών. Αξιοσημείωτο είναι ότι όλοι σχεδόν οι μεγάλοι νεοέλληνες –συχνά και ξένοι– αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες εργάστηκαν και ως ναοδόμοι, ζωγράφισαν εκκλησίες και εικόνες, σκάλισαν τέμπλα και δεσποτικούς θρόνους, αποτυπώνοντας την ακαδημαϊκή παιδεία και την αξιοσύνη τους. Αλλά και ταπεινοί δημιουργοί, χωρίς ακαδημαϊκή παιδεία, μας άφησαν έργα «ψυχής». Πολλά μνημεία είναι όμως ακόμη άγνωστα ή αδημοσίευτα και το πεδίο της έρευνας παραμένει ανοικτό σε πολλά ζητήματα.

Δεν μπορούμε παράλληλα να μη στρέφουμε τα μάτια μας προς το παρόν και το μέλλον της εκκλησιαστικής τέχνης στην πατρίδα μας, προς την ζωντανή

δημιουργία, και προς αυτήν την κατεύθυνση νομίζουμε ότι έχουν επίσης συμβάλει τα Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Στον παρόντα τόμο, που η επιτροπή έκδοσής του με χαρά παραδίδει στην επιστημονική κοινότητα, περιέχονται πενήντα μία μελέτες. Δεκαέξι αναφέρονται σε θέματα Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής: παρουσιάζεται το έργο (εκκλησίες αλλά και άλλα κτίσματα καθώς και ταφικά μνημεία) νεοελλήνων αρχιτεκτόνων, σύγχρονες προτάσεις και προβληματισμοί σχετικά με τη διδασκαλία της ναοδομίας. Στην Εκκλησιαστική Ζωγραφική αφιερώνονται είκοσι οκτώ εργασίες. Μελετώνται τοιχογραφημένα σύνολα, εικονογραφικά θέματα, φορητές εικόνες, ζωγράφοι και εργαστήρια του ελλαδικού χώρου αλλά και άλλων περιοχών όπου ήκμασε ο Ελληνισμός την περίοδο αυτή, όπως της Κύπρου, της Ανατολικής Θράκης και της Ίμβρου, καθώς και γενικότερα ζητήματα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της περιόδου. Πέντε εργασίες αναφέρονται στο έργο του μεγάλου νεοέλληνα ζωγράφου Φώτη Κόντογλου, ως αφιέρωμα για τα 50 χρόνια από την κοίμησή του (1965-2015). Δύο εργασίες έχουν ως θέματα μνημεία γλυπτικής-ξυλογλυπτικής και τρία μεταλλοτεχνίας και μικροτεχνίας. Τέλος δύο εργασίες πραγματεύονται θέματα συντήρησης και προστασίας των μνημείων.

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε σε φορείς και πρόσωπα που με κάθε τρόπο συνέβαλαν στην επιτυχή διοργάνωση του *Δ΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* και την έκδοση του παρόντος Τόμου, πρωτίστως στην Κοσμητεία της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, τους ευγενείς χορηγούς, τους μεταπτυχιακούς φοιτητές του Τμήματος Θεολογίας και στο εργαστήριο «Φοινίκη» για την εκδοτική επιμέλεια του τόμου.

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Σταύρος Μαμαλούκος

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ*

Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική – Γλυπτική - Μικροτεχνία
Προστασία - Συντήρηση

* Τα κείμενα των ανακοινώσεων παρατίθενται στον τόμο αυτό κατά θεματικές ενότητες και κατ' αλφαβητική σειρά των συγγραφέων.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Αλέξανδρος Αντωνίου

Ο ΝΙΚΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΚΑΙ Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '30

Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα στην Ελλάδα, καθώς και η ιστορία της, παρουσιάζουν συναρπαστικό ενδιαφέρον. Στην περίοδο του μεσοπολέμου, ειδικότερα, λαμβάνει χώρα μια μετάβαση από συντηρητικότερες μορφές ναών σε εμπνευσμένα από το Μοντέρνο Κίνημα κτήρια λατρείας. Στην εισήγηση αυτή επιχειρείται η παρουσίαση στοιχείων για δημόσια και ιδιωτικά εκκλησιαστικά αρχιτεκτονικά έργα που συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας αξιόλογης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής αυτής της περιόδου. Έμφαση δίνεται σε μελέτες και έργα του αρχιτέκτονα Νίκου Μητσάκη (Πύργος Ηλείας 1899-Αθήνα 1941), για τα οποία γνωρίζουμε, πλέον, περισσότερα στοιχεία[1].

Η απαρχή της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα θα μπορούσε, ίσως, να τοποθετηθεί στις αρχές της πρώτης δεκαετίας του αιώνα, οπότε παρατηρείται η «λαμπρή δύση του νεοκλασικισμού»[2] και στα εκκλησιαστικά έργα: ο Ερνέστος Τσίλλερ (Σαξονία 1837-Αθήνα 1923) ολοκληρώνει το εκκλησιαστικό αρχιτεκτονικό του έργο του γύρω στο 1915 με έργα ορόσημα για την ιστορία της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής, όπως οι ναοί του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα (1900), της Αγίας Τριάδας Πειραιά (1915-16) κ.ά.[3]. Στο ίδιο διάστημα λαμβάνει χώρα και ο πρώτος διεθνής διαγωνισμός για εκκλησιαστικό έργο στην Ελλάδα: πρόκειται για τα σχέδια ναού αφιερωμένου στον Άγιο Ανδρέα στην Πάτρα (1904). Στον διαγωνισμό συμμετέχουν τριάντα μελέτες και από αυτές προκρίνονται οκτώ για δευτεροβάθμια κρίση σε «Ευρω-

1. Α. Αντωνίου, «Ο Νίκος Μητσάκης στην ιστοριογραφία της ελληνικής μεσοπολεμικής αρχιτεκτονικής», στο: Α. Γιακουμακάτος (επιμ.), *Ελληνική αρχιτεκτονική στον 20ό και 21ο αιώνα. Ιστορία-Θεωρία-Κριτική*, Gutenberg, Αθήνα 2016, 61-72 (Πρακτικά Συνεδρίου Ιστορίας Αρχιτεκτονικής *Η ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής στον 20ό και 21ο αιώνα*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 22-24 Μαΐου 2014).

2. Φράση του Δ. Φιλιππίδη που αναφέρεται στην περίοδο 1880-1920. Βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1984, 105 (στο εξής: Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*).

3. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, 140.

παϊκή Ακαδημία»[4]. Όπως σημειώνει ο Φιλιππίδης, δύο γαλλικές συμμετοχές είναι «γοτθικού ρυθμού» και «ρυθμού Β΄ Αυτοκρατορίας», ενώ η συμμετοχή του Άγγλου Χέντερσον είναι «καθαρώς βυζαντινού ρυθμού». Οι υπόλοιπες, συνεχίζει ο Φιλιππίδης, ανάμεσα στις οποίες των Δημάδη και Καραθανασόπουλου, συμπεραίνεται ότι εντάσσονται στο ρεύμα του εκλεκτικισμού[5].

Αξιόλογα δείγματα ανανέωσης της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής εμφανίζονται στο προσκήνιο αρχικά με τις μελέτες του Αριστοτέλη Ζάχου (Καστοριά 1871-Αθήνα 1939)[6], κυρίαρχης φυσιογνωμίας της αρχιτεκτονικής στα τέλη του 19ου και στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Οι πρώτες, απραγματοποίητες μελέτες του Ζάχου αφορούν στον τολμηρά σχεδιασμένο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Νίκωνα στη Σπάρτη (1909) σε ύφος "secession", στο πλαίσιο συμμετοχής του σε διαγωνισμό της Διεύθυνσης Δημοσίων Έργων[7], στο επισκοπείο της λακωνικής πρωτεύουσας (1909) και στις εκκλησίες των Αγίων Κωνσταντίνου και Νικολάου στον Βόλο (1909-1910).

Η ανανέωση της ελληνικής ναοδομίας από τον Ζάχο αποδίδει τους πρώτους καρπούς στη δεκαετία του 1910 αφενός με τον κομψό μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου στη Σιάτιστα (1911), κτισμένο στον τύπο της τρουλαίας τρίκλιτης βασιλικής με εγκάρσιο κλίτος[8], αφετέρου στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Νικολάου στον Βόλο (1911-28) (Εικ. 1), για τον οποίο ο Κωνσταντίνος Δημάδης (Λαύκος Πηλίου;-Παρίσι ή Αλεξάνδρεια 1901) και ο γιος του Νικόλαος (Κωνσταντινούπολη;-1925)[9] εκπονούν μελέτη (1899-1901) που υλοποιείται μέχρι τη θεμελίωση[10]. Πρότυπο των εκκλησιών αυτών αποτελεί η επιβλητική βασιλική του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη που καίγεται το 1917 και αναστηλώνεται από τον αρχιτέκτονα στα χρόνια που ακολουθούν (μελέτη: 1917, υλοποίηση: 1926-1949)[11].

Η δεκαετία του 1920 παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον από άποψη αριθμού μελετών που εκπονούνται ή και κατασκευάζονται: πρόκειται για τις μελέτες του Εμμανουήλ Λαζαρίδη (Κωνσταντινούπολη 1894-Αθήνα 1961)[12]

---

4. Ό.π.

5. Ό.π.

6. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. Μαρμαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005 (στο εξής: Φεσσά-Εμμανουήλ, Μαρμαράς, *Αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*), 3.

7. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, 142.

8. Φεσσά-Εμμανουήλ, Μαρμαράς, *Αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*, 18.

9. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Αρχιτέκτονες του Βόλου και του Πηλίου στα χρόνια του Μεσοπολέμου», στο: www.greekarchitects.gr, 14.10.2015 (προσπελάστηκε 09.06.2016).

10. Φεσσά-Εμμανουήλ, Μαρμαράς, *Αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*, 30.

11. Ό.π., 20.

12. Ό.π., 111.

για τον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στο Μεσολόγγι (1926) και το μητροπολιτικό μέγαρο στην ίδια πόλη (1926)[13], καθώς επίσης για τη μελέτη του Γεωργίου Νομικού (Αθήνα 1905-Αθήνα 2003)[14] για τον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Τριάδας στον Πειραιά (Α΄ βραβείο διαγωνισμού ανέγερσης 1928)[15]. Κοντά στα κτήρια αυτά συγκαταλέγονται και οι ναοί που σχεδιάζει ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (Χίος 1903-Βερολίνο 1992)[16] για τη «Μαγαζιώτισσα» στη Χίο και το Νοσοκομείο Μαντινείας την περίοδο 1928-47[17].

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής αναμορφώνεται από τον Αναστάσιο Ορλάνδο (1887-1979)[18] σε συνεργασία με τους Δημήτριο Καραντινό-Φιλιππάκη (Αθήνα 1890-Αθήνα 1971)[19] και Νομικό, ο σχεδιασμένος από τον Θ. Μούση γύρω στο 1900 ναός του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου στο Κολωνάκι[20]. Επίσης, το 1929 αποπερατώνεται από τον Καραντινό-Φιλιππάκη ο γνωστός ναός των Αγίων Πάντων στην Καλλιθέα με τους χαρακτηριστικούς δίδυμους υψιτενείς πύργους των κωδωνοστασίων[21].

Στη δύση της δεκαετίας του 1920, ο Γεώργιος Κοντολέων (Πειραιάς 1896-Αθήνα 1952)[22] εκπονεί την ανεκτέλεστη μελέτη επέκτασης του ναού του Αγίου Παντελεήμονα Ιλισσού (λεωφ. Καλλιρρόης)[23]. Πρόκειται για την επέκταση του δυτικού σκέλους του ναού, στην απόληξη του οποίου σχεδιάζονται παλαιοχριστιανικού ύφους προστώο και πύργος κωδωνοστασίου στο νότιο άκρο του τελευταίου. Η παρέμβαση αυτή του Κοντολέοντος θυμίζει αντίστοιχους χειρισμούς του Ζάχου στη βασιλική του Αγίου Κωνσταντίνου στον Βόλο και στην αξιοπρόσεκτη, πλην απραγματοποίητη, μελέτη του ίδιου αρχιτέκτονα για το μουσείο εκθεμάτων της βασιλικής του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη.

Στη δεκαετία του 1930, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τάσεις: αφενός σχεδιάζονται και υλοποιούνται οι νεωτερικές μελέτες του Ζάχου για τους ναούς της Μεταμόρφωσης (1930-36) και του Αγίου Κωνσταντίνου (1933-35) στον

13. Ό.π., 135· Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ (επιστ. επιμ.), *Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρία. Αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα. Μέλη της Εταιρίας*, Ποταμός, Αθήνα 2009, 99 (στο εξής: Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*).

14. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 326.

15. Ό.π., 333.

16. Ό.π., 250.

17. Ό.π., 258.

18. Ν. Κιτσίκης (επιμ.), *Τεχνική Επετηρίς της Ελλάδος*, Β΄, Τ.Ε.Ε., Αθήναι 1934 (στο εξής: Κιτσίκης, *Τεχνική Επετηρίς*), 253.

19. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 44.

20. Ό.π., 47.

21. Ό.π., 46-47.

22. Φεσσά-Εμμανουήλ, Μαρμαράς, *Αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*, 177.

23. Ό.π., 186-187.

Βόλο (Εικ. 2, 3), καθώς και για τον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Παύλου στην Κόρινθο (1933-37) (Εικ. 4). Πρόκειται για πρωτότυπες μελέτες που εκσυγχρονίζουν δημιουργικά την ορθόδοξη ναοδομία, βασιζόμενες στην επαναθεώρηση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής παράδοσης. Κατά τον Φιλιππίδη, η αξία αυτών των έργων έγκειται «στην υποταγή στην παράδοση που διατηρεί κάποια ζωντάνια»[24].

Στην ίδια περίοδο δραστηριοποιούνται στον χώρο της ναοδομίας αρχιτέκτονες της δεκαετίας του '20, καθώς και νεότεροι τότε αρχιτέκτονες, όπως οι Ιωάννης Βασιλείου (Πάτρα 1901-Αθήνα 1989), Περικλής Σακελλάριος (Κέρκυρα 1905-Αθήνα 1985), Μιχάλης Κανάκης (Αθήνα 1906-Αθήνα 1990)[25] κ.ά. Οι αρχιτέκτονες αυτοί κινούνται σε ένα σχετικά συντηρητικό πλαίσιο, επιχειρώντας άλλοτε μια ήπια προσαρμογή των μορφών των νέων ναών στη σύγχρονη εποχή (π.χ. στους υψιτενείς πύργους των κωδωνοστασίων του ναού Αγίων Πάντων Καλλιθέας) και άλλοτε μένοντας σε παραδοσιακούς τύπους και μορφές (π.χ. ο ναός του Αγίου Βασιλείου οδού Μετσόβου, 1931, κατασκευή: 1932-33 σε σχέδια Ορλάνδου).

Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ενταχθεί και το μεγάλο σε έκταση έργο του Νομικού, ο οποίος πριν, αλλά κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σχεδιάζει και κατασκευάζει περίπου 120 νέους ναούς, ενώ πραγματοποιεί εργασίες επέκτασης, επισκευών και αναστηλώσεων σε πάνω από 100 ναούς[26]. Ο Νομικός σχεδιάζει τα περισσότερα έργα του σε ύφος παραδοσιακό, έχοντας όμως δεχθεί επιδράσεις σε μεμονωμένα έργα του από την αρχιτεκτονική του Μοντέρνου Κινήματος (π.χ. στη μελέτη διαγωνισμού για τον ναό της Ευαγγελίστριας στην Τήνο που κερδίζει το γ΄ βραβείο, 1930)[27]. Μια αντίστοιχη επίδραση, «προσχώρηση στο Μοντέρνο Κίνημα» μπορεί να χαρακτηριστεί το αφιερωμένο στην Αγία Αναστασία την Ρωμαία παρεκκλήσιο της Αρσακείου Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας στο Ψυχικό (μελέτη: 1932, κατασκευή: 1935)[28], έργο του Ανδρέα Κριεζή (Αθήνα 1867-Αθήνα 1962)[29]. Λίγα χρόνια νωρίτερα (1931), ο Κριεζής σχεδιάζει το κτηριακό συγκρότημα των εν λόγω εκπαιδευτηρίων[30].

Σε αντίθεση με το ήπια εκσυγχρονιστικό έργο του Ζάχου και τις νεοπαραδο-

---

24. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, 206.

25. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 172, 336, 356.

26. Ό.π., 329.

27. Ό.π., 326-327, 332.

28. λ. σχετικά: www.arsakeio.gr/gr/infrastructure/other-facilities (προσπελάστηκε 09.06.2016). Για τις εγκαταστάσεις της Αρσακείου Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας βλ. «Απόστολος Αρσάκης ο πρωθυπουργός της Ρουμανίας», στο: zsgiannina.gr/wp-content/uploads/2015/11/286-Αρσάκης.pdf (προσπελάστηκε 09.06.2016).

29. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 2.

30. Ό.π., 6, 8.

σιακές εκφράσεις του έργου των «συντηρητικότερων» αρχιτεκτόνων μας, ένας μικρός αριθμός πρωτοπόρων αρχιτεκτόνων, όπως ο Μητσάκης με τον Κυριακούλη Παναγιωτάκο (Αθήνα 1902-Αθήνα 1982)[31] και ο Θουκυδίδης Βαλεντής (Κάιρο 1908-Αθήνα 1982)[32] αποδέχονται με θέρμη τις αρχές του Μοντέρνου Κινήματος, τις οποίες εφαρμόζουν σε έναν αριθμό μελετών και έργων της δεκαετίας του '30. Πρόκειται για τα σχέδια του μεγάλου ναού της Ευαγγελίστριας και των συνοδών κτισμάτων του στην Τήνο, στο πλαίσιο συμμετοχής των αρχιτεκτόνων στον πανελλήνιο αρχιτεκτονικό διαγωνισμό που προκηρύσσει το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου το 1930. Στον διαγωνισμό υποβάλλονται η μελέτη «Αιγαίο» των Μητσάκη-Παναγιωτάκου[33], μελέτη του Βαλεντή σε συνεργασία με τον Κίμωνα Λάσκαρι (Λαμία 1905-Αθήνα 1978)[34], μελέτη του Νομικού με δύο προτάσεις, μία παραδοσιακή και μία μοντέρνα[35] και, τέλος, μελέτη του Δεσποτόπουλου[36]. Η κριτική επιτροπή του διαγωνισμού που αποτελείται από τους Εμμανουήλ Κριεζή (; 1880-Αθήνα 1967)[37], Ορλάνδο, Δημήτρη Πικιώνη (Πειραιάς 1887 - Αθήνα 1968)[38], Πάτροκλο Καραντινό (Κωνσταντινούπολη 1903 - Αθήνα 1976)[39] και τον πρόεδρο του Ιδρύματος, Αλαβάνο[40], απονέμει το δεύτερο βραβείο (χωρίς απονομή πρώτου) στη μελέτη των Μητσάκη-Παναγιωτάκου και το τρίτο βραβείο στις μελέτες των Βαλεντή-Λάσκαρι και Νομικού (μοντέρνα πρόταση). Η αιτιολογία για την απονομή δεύτερου βραβείου στη μελέτη Μητσάκη-Παναγιωτάκου είναι ότι ο ρυθμός της εκκλησίας είναι «νησιωτικός-βυζαντινός», εμπνευσμένος από την Εκατονταπυλιανή της Πάρου και όχι «βυζαντινός», όπως ορίζει η προκήρυξη.

Η μελέτη των Μητσάκη-Παναγιωτάκου αντιμετωπίζει με επιτυχία τις

---

31. Α. Γιακουμακάτος, «Κυριάκος Παναγιωτάκος (1902-1982)», *Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων* 13 (Ιούλ. - Αύγ. - Σεπτ. 1982), 16-22.

32. Δ. Αντωνακάκης, «Μνήμη Θουκυδίδη Βαλεντή», *Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων* 11 (Μάρτ. - Απρ. 1982), 12-13.

33. Ν. Μητσάκης, «Υπόμνημα σπουδών και έργων», χ.χ. (π. 1934) (στο εξής: Μητσάκης, «Υπόμνημα»), Κεφ. Β΄ Αναλύσεις ετέρων έργων, Έκθεσις μελέτης Ναού Παναγίας Τήνου, 1-3· Αρχείο Νικολάου Μητσάκη, Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη (στο εξής: Αρχείο Μητσάκη).

34. Κιτσίκης, *Τεχνική Επετηρίς*, 184.

35. Βλ. υποσημ. 27.

36. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 258.

37. Κιτσίκης, *Τεχνική Επετηρίς*, 168.

38. Α. Πικιώνη, Ν. Ρόκου-Πικιώνη, *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010, 295, 298.

39. Α. Γιακουμακάτος, *Στοιχεία για τη νεότερη ελληνική αρχιτεκτονική. Πάτροκλος Καραντινός*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003, 649-652.

40. Μητσάκης, «Υπόμνημα», Κεφ. Γ΄ Κριτικαί Ελλήνων και ξένων, Κρίσις του Διαγωνισμού του Ιερ. Ευαγγελιστρίας Τήνου, 3-4.

πολλαπλές ανάγκες του κτηριολογικού προγράμματος: ορθόδοξος ναός στον τύπο της τρίκλιτης/πεντάκλιτης βασιλικής με ανεξάρτητο καμπαναριό, βαπτιστήριο, γραφεία επιτροπής του Ιδρύματος και επισκοπής με πινακοθήκη και βιβλιοθήκη, ιατρείο, κατοικίες επισκόπου και ιερέων, ξενώνες για προσκυνητές, μεγάλη αυλή σε δύο επίπεδα, πρατήρια πωλητών κ.ά. Επιπλέον, διακρίνεται για τη ρηξικέλευθη μορφή του ναού με τη χελωνοειδή κάλυψη αρχικά και τη θολωτή στέγη στη συνέχεια (Εικ. 5).

Η συμβολή του Μητσάκη στην παραγωγή ενός σύγχρονου και συνάμα ποιοτικού εκκλησιαστικού αρχιτεκτονικού έργου της δεκαετίας του ’30 συνεχίζεται το 1932 με τα σχέδια μιας μικρής, ιδιωτικής μελέτης για ένα παρεκκλήσι στο Καστρί[41]: πρόκειται για έναν μονόχωρο ναό ορθογωνικής κάτοψης με πρωτότυπο εγκάρσιο προστώο και ημικυκλικής κάτοψης αψίδα Ιερού Βήματος (Εικ. 6). Η κάλυψη του κυρίως ναού και του προστώου είναι επίπεδη, ενώ της αψίδας τεταρτοσφαιρική. Το απέριττο αυτό εκκλησάκι που αποφεύγει αναφορές σε μορφές της παράδοσης (θολοδομία κλπ) και αποκαλύπτει τον προορισμό του κυρίως από την κόγχη του Ιερού του Βήματος, αποτελεί τον πρόδρομο μιας άλλης μικρής αλλά ιδιαίτερα πρωτότυπης εκκλησίας που σχεδιάζεται και κατασκευάζεται στην αυλή του διδακτηρίου «Νομικός» στα Πατήσια.

Στη συμβολή των οδών Νικοπόλεως και Πάτμου, στη συνοικία των Κάτω Πατησίων, βρίσκεται το ιστορικό διδακτηριακό συγκρότημα του Η΄ Γυμνασίου Αρρένων «Νομικός», σχεδιασμένο το 1925 από τον αρχιτέκτονα Γεώργιο Πάνζαρη (Αθήνα 1901-Αθήνα 1971)[42] και κτισμένο την περίοδο 1928-1931[43]. Λίγα χρόνια μετά την αποπεράτωση του σχολείου, ο Μητσάκης, ως αρχιτέκτων και προϊστάμενος του Γραφείου μελετών σχολικών κτηρίων του υπουργείου Παιδείας, εκπονεί μελέτη για έναν μικρό ναΐσκο επ’ ονόματι των αγίων Ταξιαρχών (1934)[44] (Εικ. 7), σύμφωνα με όρο του δωρητή του οικοπέδου[45], Μιχαήλ Νομικού (Λαγκάδα Αμοργού π. 1840-Αθήνα 1900)[46]. Ο Μητσάκης αντιμετωπίζει εύστοχα αλλά αντισυμβατικά το ζήτημα της συμμετοχής του μεγάλου αριθμού μαθητών στη Θεία Λειτουργία με μια νεωτερική τυπολογική

41. Αρχείο Μητσάκη.

42. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική Εταιρία*, 202.

43. Μ. Συνοδινός, «Μιχαήλ Κ. Νομικός (1840-1900), ο ευεργέτης του Η΄ Γυμνασίου-Λυκείου Αθηνών από την Αμοργό», στο: www.ogdoolykeio.gr/Folders/nomikos.pdf (προσπελάστηκε 10.06.2016).

44. Αρχείο Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενικά Αρχεία Κράτους (στο εξής: Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ.), μελέτη: «Παρεκκλήσιον διδακτηρίου ‘Νομικός’» (1934), Αρχιτεκτονικά Σχέδια (στο εξής Α.Σ.): 367.

45. «Κληροδότημα εις τον δήμον Αθηναίων», *Εστία*, 18.05.1900.

46. Για τη βιογραφία του Νομικού βλ. Ε. Αρβανίτου, Ν. Παναγουλέα, Μ. Ρούτσου (επιμ.), *Η΄ Γυμνάσιο Λύκειο Εκπαιδευτήριο Μ. Νομικός 1911-2000. Ιστορικό οδοιπορικό*, Αθήνα 2003.

και μορφολογική διάταξη. Γράφει στο υπόμνημα σπουδών και έργων του: «Αντί κλειστού ναϊδρίου, εμελέτησα ιερόν προστεγασμένον, βωμό τρόπον τινά, ούτως ώστε να δύνανται οι 2.000 μαθηταί να παρακολουθούν και μετέχουν πραγματικώς της λειτουργίας»[47].

Σχεδιάζει, έτσι, έναν ημιυπαίθριο χώρο ορθογωνικής κάτοψης, κλειστό στις τρεις πλευρές του, που αναπτύσσεται ως προς τον διαμήκη άξονά του. Προς τα ανατολικά προσαρτάται Ιερό Βήμα που σχηματίζεται από την αλληλοτομία τμημάτων τριών κυλίνδρων (Εικ. 8). Ο χωρισμός αυτού του ιδιόμορφου Ιερού Βήματος από τον κυρίως χώρο του παρεκκλησίου γίνεται αφενός με την ανύψωση του Βήματος κατά ένα σκαλοπάτι ως προς τη στάθμη του κυρίως χώρου, αφετέρου με την παρεμβολή ενός διαφράγματος – εικονοστασίου με τρεις θύρες. Η νεωτερική διάταξη στεγάζεται με ένα ελαφρώς κεκλιμένο δώμα που στην περιοχή του Ιερού Βήματος γίνεται εντελώς επίπεδο.

Η οροφή και το Ιερό Βήμα του παρεκκλησίου κοσμούνται με τοιχογραφίες του Παντοκράτορα και της Πλατυτέρας, φιλοτεχνημένες από τον Σπύρο Παπαλουκά (Δεσφίνα Φωκίδας 1892-Αθήνα 1957)[48]. Η ποιότητα αλλά και η πληρότητα της μελέτης Μητσάκη διακρίνονται και από πολλά έγχρωμα σχέδια[49] του αρχιτέκτονα που απεικονίζουν την πρόσοψη του παρεκκλησίου με πολλές χρωματικές παραλλαγές. Διαβάζουμε στο υπόμνημά του: «Επεδίωξα μια δυνατότητα πολυχρωμίας εις περίπτωσιν μη αγιογραφήσεως λόγω οικονομίας»[50].

Η μορφή του νεωτερικού παρεκκλησίου αλλοιώνεται σοβαρά από μια τοιχοποιία που υψώνεται εκ των υστέρων και φράσσει το μεγάλο άνοιγμα στον κυρίως χώρο του ναΐσκου (Εικ. 9). Η προσπέλαση και ο φωτισμός πραγματοποιούνται έκτοτε από μια τοξωτή θύρα και δύο επίσης τοξωτά παράθυρα ανάμεσά της. Το 2007 ο περιβάλλων χώρος περιφράσσεται με ψηλά κιγκλιδώματα[51] που όμως ο ίδιος ο αρχιτέκτων προβλέπει να τοποθετηθούν στη θέση της μεταγενέστερης τοιχοποιίας[52].

Αντίστοιχες διατάξεις λατρευτικών χώρων μικρής κλίμακας απασχολούν

47. Μητσάκης, «Υπόμνημα», Κεφ. Β΄, Αναλύσεις ετέρων έργων, Υπαίθριον παρεκκλήσιον Διδακτηρίου «Νομικός».

48. Π. Καραντινός (επιμ.), *Τα νέα σχολικά κτίρια*, Τ.Ε.Ε., Αθήναι 1938 (στο εξής: Καραντινός, *Τα νέα σχολικά κτίρια*), 290-292.

49. Αρχείο Μητσάκη.

50. Μητσάκης, «Υπόμνημα», ό.π.

51. Πληροφορία διεύθυνσης 8ου Λυκείου Αθηνών και αυτοψία γράφοντος στο παρεκκλήσι διδακτηρίου, 09.09.2008.

52. Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ., μελέτη: «Παρεκκλήσιον διδακτηρίου 'Νομικός'» (1934), Α.Σ.: 367, τίτλος σχεδίου: «Κιγκλιδώματα παρεκκλησίου διδακτηρίου 'Νομικός'», αρ. σχεδίου: 367/2.

και άλλους αρχιτέκτονες, Έλληνες και ξένους, στο κοντινό και μακρύτερο παρελθόν: το 1953 ο Καραντινός σχεδιάζει ένα μικρό παρεκκλήσι για το Γυμνάσιο Αρρένων Χαλκίδας[53] με τυπολογικά και μορφολογικά στοιχεία αντίστοιχα με εκείνα του παρεκκλησίου στα Πατήσια. Την περίοδο 1985-88 ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Ταντάο Άντο (γεν. Οζάκα 1941)[54] σχεδιάζει έναν ημιυπαίθριο λατρευτικό χώρο στην «Εκκλησία του Νερού» στο Χοκάιντο της Ιαπωνίας[55]. Από το εσωτερικό της εκκλησίας αυτής οι πιστοί αντικρίζουν μπροστά τους μια λίμνη, από τα νερά της οποίας αναδύεται ένας μεγάλος μεταλλικός σταυρός.

Το εκκλησιαστικό αρχιτεκτονικό έργο του Μητσάκη στη δεκαετία του '30 συνεχίζεται με την εκπόνηση δύο μελετών για τη συνολική ανοικοδόμηση του μοναστηριού του Μεγάλου Σπηλαίου και για την ανακατασκευή, με νέα χρήση, τμήματος του μοναστηριού της Αγίας Λαύρας στα Καλάβρυτα Αχαΐας[56].

Στις 16 Ιουλίου 1934[57] μεγάλη πυρκαγιά καταστρέφει το ιστορικό μοναστήρι του Μεγάλου Σπηλαίου (4ος αι.). Η καταστροφή θεωρείται εθνική απώλεια και λίγους μήνες αργότερα ψηφίζεται σχετικός νόμος που προβλέπει τη σύναψη δανείου 10.000.000 δραχμών για την ανοικοδόμησή του, καθώς και τη σύσταση ειδικού συμβουλίου αρχαιολόγων, βυζαντινολόγων και αρχιτεκτόνων για τη μελέτη και έγκριση των νέων σχεδίων που αναλαμβάνουν να εκπονήσουν οι τεχνικές υπηρεσίες του υπουργείου Παιδείας υπό τον Μητσάκη[58]. Το 1936 ο αρχιτέκτων εκπονεί σχέδια ανοικοδόμησης του επταώροφου κτηρίου[59] που υλοποιούνται την περίοδο 1938-39 σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες. Διακόπτονται κατά την περίοδο του Β′ Παγκοσμίου Πολέμου, συνεχίζονται και ολοκληρώνονται κατά τη μεταπολεμική περίοδο[60].

Όπως γράφουν οι Φεσσά-Εμμανουήλ και Μαρμαράς, η επέμβαση στο ιστορικό κτήριο αφορά «στην αναστήλωση και προστασία του, στον εκσυγχρονισμό

---

53. Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ., μελέτη: «Λύκειο και δύο Γυμνάσια Αρρένων Χαλκίδος. Α′ Γυμνάσιον Αρρένων Χαλκίδος» (1940-59), Α.Σ.: 1264, τίτλος σχεδίων: «Ναΐδριον Α′ Γυμνασίου Αρρένων Χαλκίδος», αρ. σχεδίων: 1264/94-97.

54. *Architectural Monographs 14. Tadao Ando*, Academy Editions, Λονδίνο 1990, 127.

55. Ό.π., 108-109.

56. Για τα εκτενή ιστορικά των δύο μοναστηριών βλ. Α. Δίκαιος, *Μονή Μεγάλου Σπηλαίου Μονή Αγίας Λαύρας* (σειρά: *Μοναστήρια και προσκυνήματα της Ελλάδας* 2), Πήγασος, Αθήνα 2009.

57. «Η ανεπανόρθωτος εθνική απώλεια του Μεγάλου Σπηλαίου», *Εστία*, 17.07.1934.

58. Μ. Κωνσταντόπουλος, «Πώς ανοικοδομείται η Μονή του Μεγάλου Σπηλαίου. Ένα Βυζαντινόν κειμήλιον ανακύπτει εκ της τέφρας του. Το εγκριθέν νέον σχέδιον. Η εσωτερική και εξωτερική διαρρύθμισις», *Καθημερινή*, 26.06.1936· Κ. Βοβολίνης, «Πώς θα γίνει η ανοικοδόμησις», *Νέον Φως*, 24.10.1936.

59. Αρχείο Μητσάκη, μελέτη: «Ιερά Μονή Μ. Σπηλαίου»· Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ., μελέτη: «Ιερά Μονή Σπηλαίου» [Ιερά Μονή Αγ. Λαύρας] (1935;), Φωτογραφικό Αρχείο: 9.

60. Πληροφορία μοναχών Ιεράς Μονής Μεγάλου Σπηλαίου, 10 και 13.11.2009.

των λειτουργικών διαρρυθμίσεων, λόγω επιλογής του κοινοβιακού συστήματος μοναστηριακής ζωής έναντι του ιδιορρύθμου και την ενίσχυση της στατικής επάρκειας του οικοδομήματος με τη χρήση οπλισμένου σκυροδέματος»[61].

Ειδικότερα, ο Μητσάκης ανοικοδομεί το κατεστραμμένο μοναστήρι στη θέση που βρισκόταν πρωτύτερα, λαμβάνοντας υπόψη τους περιορισμούς από τη γεωγραφική θέση και τη μορφολογία του εδάφους (μια στενή λωρίδα γης που έχει μπροστά της το φαράγγι του Βουραϊκού και πίσω της απότομο βράχο), αλλά και τις νέες δυνατότητες από τη χρήση των νέων τεχνολογιών και δομικών υλικών (οπλισμένο σκυρόδεμα). Προτείνει, έτσι, ένα συνδυασμό γραμμικής και ταυτόχρονα καθ' ύψος οργάνωσης των λειτουργικών ενοτήτων του μοναστηριού (λατρεία, μελέτη, φύλαξη σκευών-κειμηλίων, φιλοξενία προσκυνητών, ανάπαυση, φαγητό κ.ά.), αντιμετωπίζοντας με επιτυχία την έλλειψη χώρου δόμησης.

Η μορφή του συγκροτήματος, που αντανακλά τη λειτουργική του οργάνωση, επιχειρεί τη σύνδεση υφιστάμενων στοιχείων που διασώζονται από την πυρκαγιά του '34, όπως οι λιθόκτιστες τοιχοποιίες στα κατώτερα επίπεδα, με νέα σύγχρονα αρχιτεκτονικά στοιχεία που κατασκευάζονται από οπλισμένο σκυρόδεμα, μέταλλο και γυαλί. Στα αξιόλογα μορφολογικά στοιχεία του ανοικοδομημένου μοναστηριού μπορούν να συμπεριληφθούν ο επιμήκης, μεγάλου ύψους υαλόφρακτος χώρος (με ψηλές κολώνες), μπροστά από το σκαμμένο στο βράχο παλιό καθολικό, η προεξοχή των εξωστών στην υπερκείμενη τριώροφη πτέρυγα των κοιτώνων, αλλά και η μικρή υαλόφρακτη αρχιτεκτονική προεξοχή στο νοτιοδυτικό τμήμα της πρόσοψης, κοντά στην κεντρική είσοδο. Στο βορειοδυτικό τμήμα της πρόσοψης, από την άλλη πλευρά, η στηριγμένη σε κολώνες από μπετόν προεξοχή του τελευταίου ορόφου με συνεχή ανοίγματα θυμίζει, όπως και τα παραπάνω στοιχεία, αντίστοιχα έργα του αρχιτέκτονα στο υπουργείο Παιδείας, όπως το Διδασκαλείο Μυτιλήνης (1932-33)[62], το Διδακτήριο του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη («Σχολή Βαλαγιάννη», 1936-39)[63], η Σχολή Μέσης Εκπαίδευσης στην Πάτρα (1939)[64] κ.ά., εμπνευσμένα από την πρωτοποριακή αρχιτεκτονική του Λε Κορμπυζιέ (Σω-ντε-Φον 1887-Ροκεμπρύν-Καπ-Μαρτέν 1965)[65].

61. Φεσσά-Εμμανουήλ, Μαρμαράς, *Αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου*, 244.

62. Καραντινός, *Τα νέα σχολικά κτίρια*, 250.

63. Α. Γιακουμακάτος, «Η συμβολή του Νίκου Μητσάκη στην ανανέωση της σχολικής αρχιτεκτονικής και το διελληνικό πνεύμα», στο: Α. Γιακουμακάτος, *Η αρχιτεκτονική και η κριτική*, Νεφέλη, Αθήνα 2001, 390, εικ. 351.

64. Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ., μελέτη: «Α΄ Γυμνάσιον Αρρένων Πατρών ή Σχολή Μέσης Εκπαιδεύσεως Πατρών» (1939), Α.Σ.: 171.

65. Ζ.-Λ. Κοέν, *Λε Κορμπυζιέ 1887-1965. Ο λυρισμός στην αρχιτεκτονική της εποχής των μηχανών*, Taschen/Γνώση, Köln/Αθήνα 2006, 91, 94.

Το εκκλησιαστικό αρχιτεκτονικό έργο του Μητσάκη συνεχίζεται με την απραγματοποίητη μελέτη ανακαίνισης του μοναστηρίου της Αγίας Λαύρας (10ος αι.) και σχεδιασμού του μουσείου εθνικού Αγώνα[66]. Η μελέτη αυτή εκπονείται παράλληλα με τη μελέτη ανοικοδόμησης του Μεγάλου Σπηλαίου και ολοκληρώνεται το 1940. Προβλέπει την αποτύπωση του νέου περίκλειστου μοναστηριού που ξεκινά να κτίζεται το 1828 (Εικ. 10) και τον επανασχεδιασμό της δυτικής διώροφης πτέρυγάς του (Εικ. 11) σε μουσειακή αίθουσα, με σκοπό τη φιλοξενία κειμηλίων της μονής και ενθυμημάτων του Αγώνα. Ειδικότερα, ο Μητσάκης προτείνει την καθαίρεση της λιθόκτιστης πτέρυγας που στέγαζε κοιτώνες και αποθήκες και την κατασκευή σύγχρονης από ένα ολόσωμο κέλυφος οπλισμένου σκυροδέματος που επρόκειτο να στηρίζεται σε τσιμεντένιες κολώνες. Στο κέλυφος αυτό, που προτείνεται να στεγαστεί με καμάρα στρωμένη με κεραμίδια και να επενδυθεί με διακοσμητικά στοιχεία παρμένα από τη βυζαντινή αρχιτεκτονική παράδοση, σχεδιάζει να στεγάσει μια μεγάλη μουσειακή αίθουσα ορθογωνικής κάτοψης, προορισμένη για την έκθεση του ιστορικού λαβάρου του Αγώνα και ιερών σκευών, καθώς και για ηρώο. Κάτω από τον εκθεσιακό χώρο διαμορφώνεται η κεντρική είσοδος του μοναστηριού με χώρους γραφείων και ευρύχωρο ημιυπαίθριο φουαγιέ από όπου πραγματοποιείται η άνοδος στον όροφο.

Η μελέτη αυτή δεν υλοποιείται: μολονότι η κατεδάφιση της παλιάς πτέρυγας ολοκληρώνεται και η σκυροδέτηση της νέας φθάνει έως την πλάκα του ορόφου, το 1943 το μοναστήρι καίγεται από τα γερμανικά στρατεύματα Κατοχής, εκτός από το νέο καθολικό του[67]. Το 1946 ξεκινά η ανοικοδόμηση του μοναστηριού πάνω στα κατάλοιπα των παλιών κτισμάτων με σχέδια της υπηρεσίας αναστήλωσης αρχαίων και ιστορικών μνημείων Ελλάδος του υπουργείου Παιδείας υπό τη διεύθυνση του Ορλάνδου[68].

Ολοκληρώνοντας την εισήγηση αυτή, μπορούν να παρατεθούν μερικές συμπερασματικές σκέψεις: παρακολουθήσαμε την πορεία της ελληνικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής κατά την μεσοπολεμική περίοδο. Το έργο του Ζάχου υπήρξε αυθεντικό, πολυδιάστατο και ανανεωτικό για τη ναοδομία του 20ού αιώνα. Την ίδια περίοδο, αλλά και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υλοποιούνται έργα κινούμενα σε συντηρητικές ή ήπια ανανεωτικές κατευθύνσεις από τους αρχιτέκτονες Καραντινό-Φιλιππάκη, Ορλάνδο, Νομικό κ.ά. Το έργο του Μητσάκη είναι ειλικρινές, γνήσια εκσυγχρονιστικό και, κατά περίπτωση, ανατρε-

66. Αρχείο Δ.Τ.Υ. ΥΠ.Ε.Π.Θ., μελέτη: «Ανακαίνισις της Ι. Μονής Αγίας Λαύρας – Μουσείον Εθνικού Αγώνος», Α.Σ.: 1121.

67. Πληροφορία μακαριστού ηγουμένου μονής Αγ. Λαύρας αρχιμανδρίτη Φιλάρετου Κωνσταντακόπουλου, 10.11.2009.

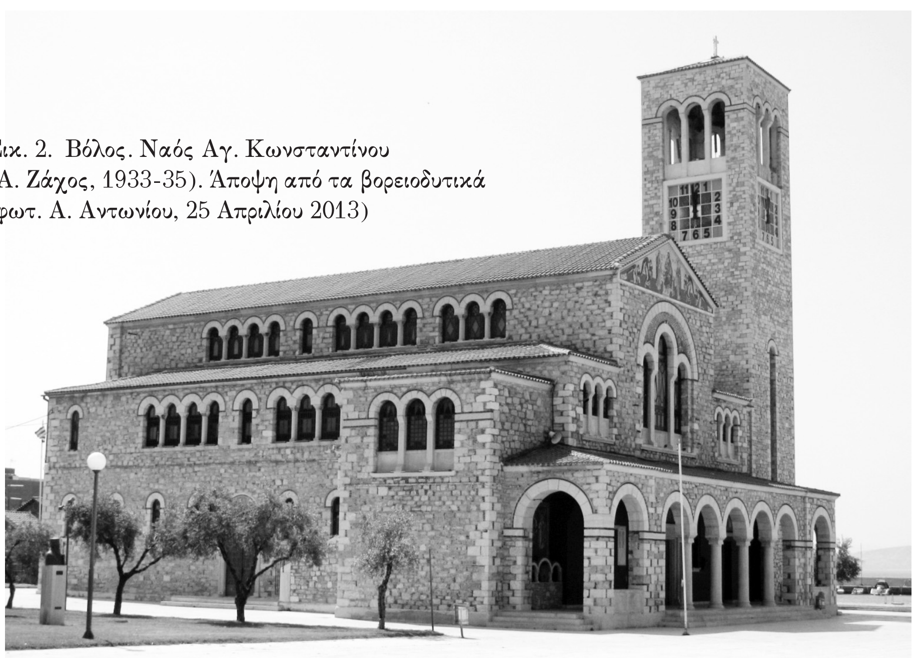
68. Ό.π.

πτικό: ξεκινά δυναμικά με τη μελέτη του διαγωνισμού για τον ναό και το συγκρότημα της Ευαγγελίστριας Τήνου (συνεργασία Παναγιωτάκου). Στο παρεκκλήσι του διδακτηρίου «Νομικός» η πρωτοτυπία και η νεωτερικότητα κορυφώνονται. Στο μοναστήρι του Μεγάλου Σπηλαίου, τέλος, αντιμετωπίζεται το ζήτημα της ανοικοδόμησης ενός ιστορικού πυρήνα λατρείας σε ένα περιβάλλον με περιορισμούς. Στο πλαίσιο αυτό συνταιριάζονται παλιές μορφές του συγκροτήματος με μοντέρνα μορφολογικά στοιχεία που εμφανίζονται την περίοδο αυτή στα νέα σχολικά κτήρια του υπουργείου Παιδείας, διαμορφώνοντας, έτσι, ένα ενδιαφέρον, ανοικοδομημένο στον 20ό αιώνα μοναστηριακό συγκρότημα. Στο μουσείο του Αγώνα στην Αγία Λαύρα, η επέμβαση είναι δυναμική: αντιμετωπίζονται νέες ανάγκες για μουσειακό χώρο με την αναδόμηση ενός οικοδομήματος της ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για μια πρόταση επέμβασης βασισμένη σε μια προσέγγιση ίσως διαφορετική από μια αντίστοιχη σημερινή. Το αυθεντικό, νεωτερικό έργο του Μητσάκη επιβεβαιώνει το προβάδισμα που ο αρχιτέκτων διατηρεί ανάμεσα στους σύγχρονους ομότεχνούς του, κατατάσσοντάς τον, έτσι, στη θέση του πρωτοπόρου Έλληνα αρχιτέκτονα του μεσοπολέμου.



Εικ. 1. Βόλος. Ναός Αγ. Νικολάου (Α. Ζάχος, 1911-28). Πρόσοψη
(φωτ. Α. Αντωνίου, 25 Απριλίου 2013)

Εικ. 2. Βόλος. Ναός Αγ. Κωνσταντίνου
(Α. Ζάχος, 1933-35). Άποψη από τα βορειοδυτικά
(φωτ. Α. Αντωνίου, 25 Απριλίου 2013)

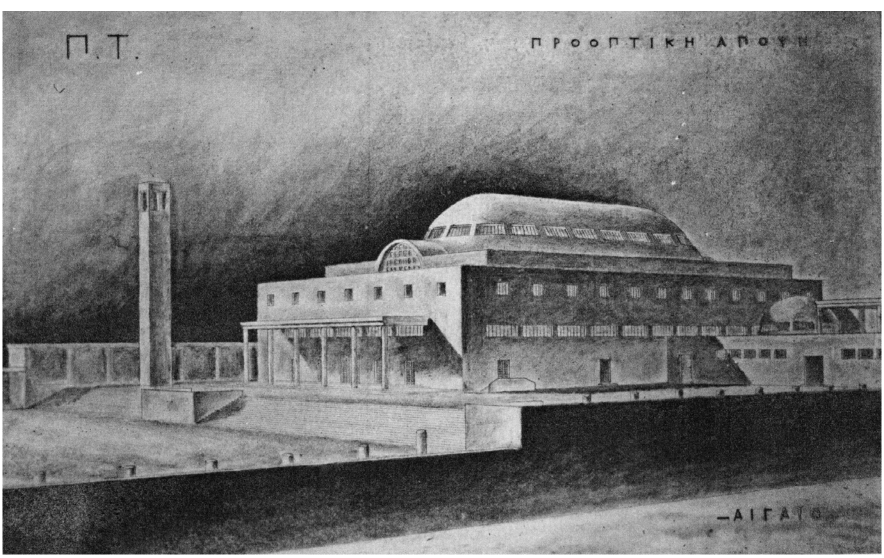




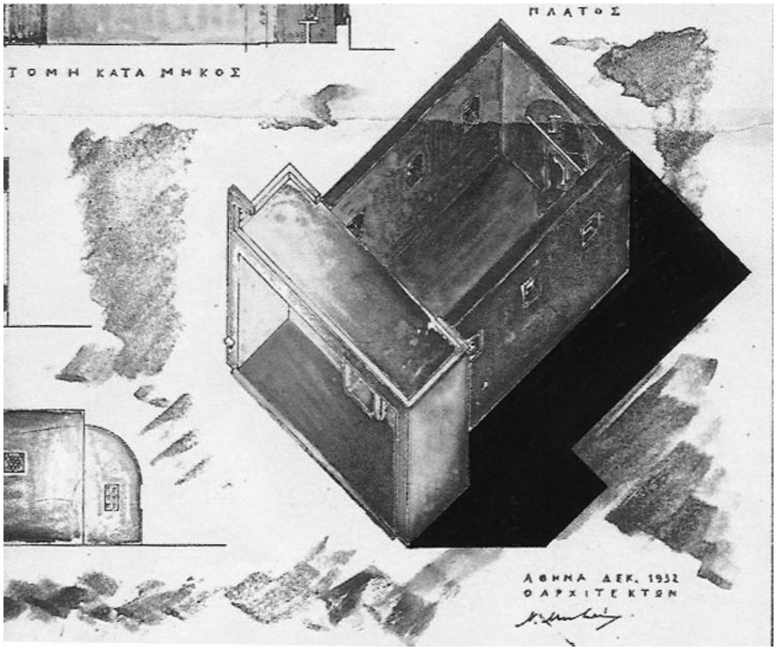
Εικ. 3. Βόλος. Ναός Αγ. Κωνσταντίνου (Α. Ζάχος, 1933-35). Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά (φωτ. Α. Αντωνίου, 25 Απριλίου 2013)



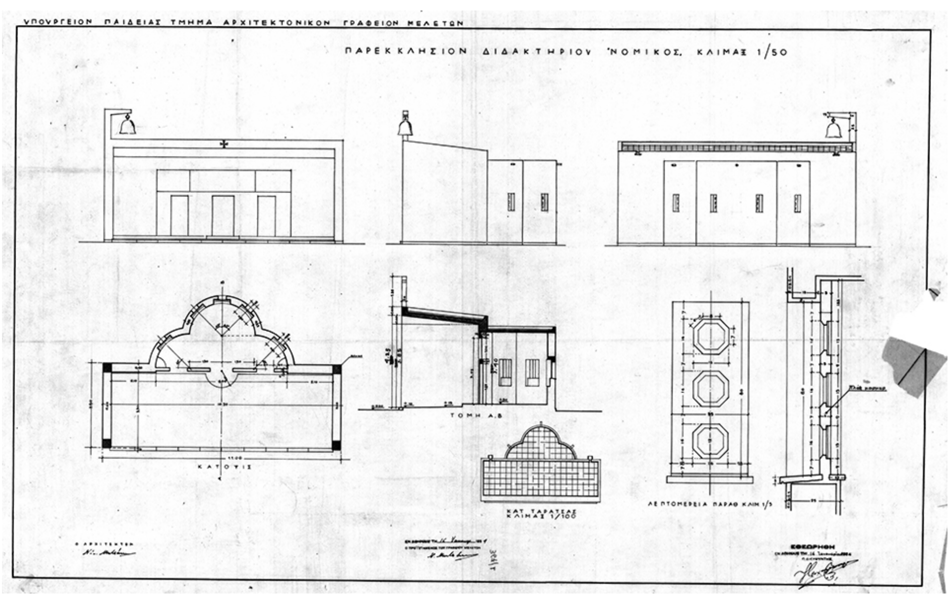
Εικ. 4. Κόρινθος. Ναός Αγ. Παύλου (Α. Ζάχος, 1933-37). Πρόσοψη
(φωτ. Α. Αντωνίου, 10 Νοεμβρίου 2014)



Εικ. 5. Τήνος. Μελέτη Ναού Ευαγγελίστριας (Ν. Μητσάκης-Κ. Παναγιωτάκος, 1930-31).
Άποψη του ναού (Χ. Πανουσάκης, *Νικόλαος Μητσάκης 1899-1941*, Μουσείο Μπενάκη,
Αθήνα 1999, σ. 35)



Εικ. 6. Καστρί. Μελέτη παρεκκλησίου (Ν. Μητσάκης, 1932). Αξονομετρικό σχέδιο (Χ. Πανουσάκης, *Νικόλαος Μητσάκης 1899-1941*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999, σ. 35)



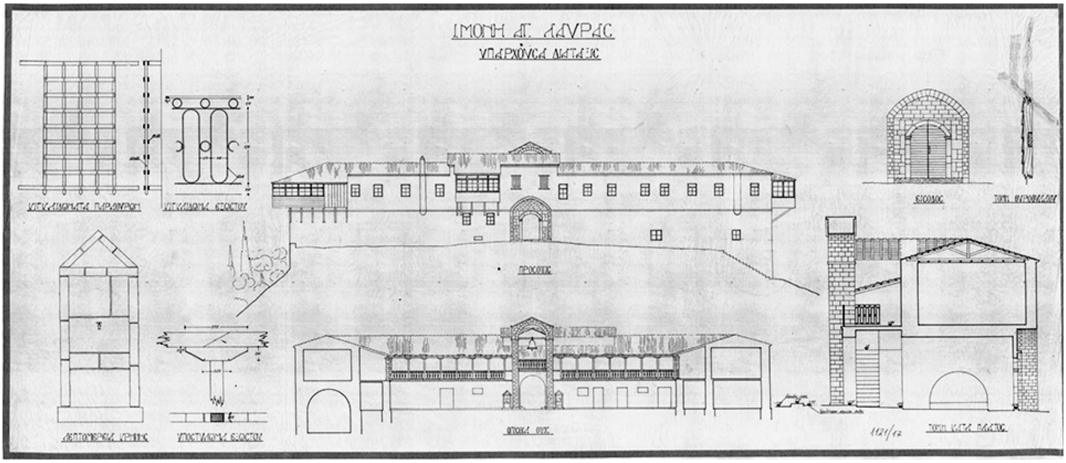
Εικ. 7. Κ. Πατήσια. Παρεκκλήσι Διδακτηρίου «Νομικός» (Ν. Μητσάκης, 1934). Κάτοψη, τομή, όψεις, λεπτομέρειες (Αρχείο Δ/νσης Τεχνικών Υπηρεσιών ΥΠ.Ε.Π.Θ., Γ.Α.Κ.)



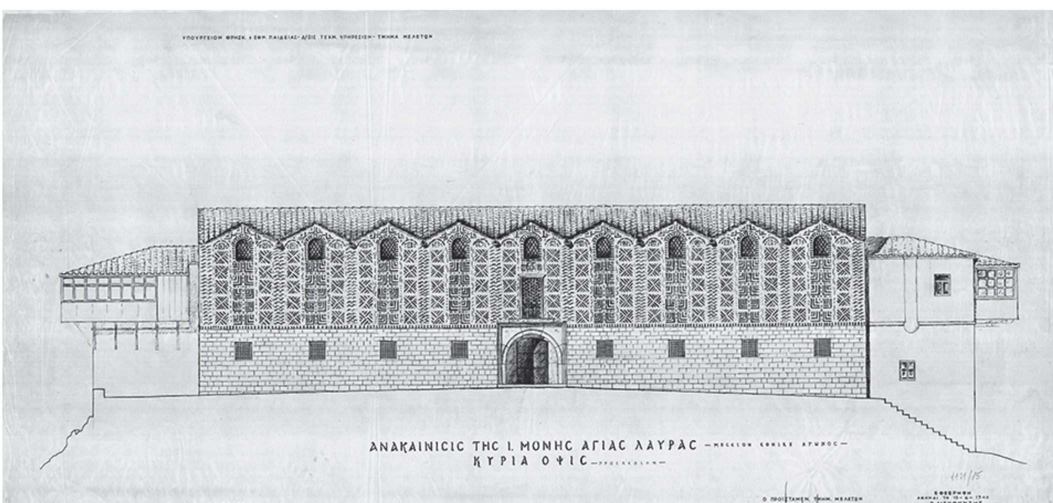
Εικ. 8. Κ. Πατήσια. Παρεκκλήσι Διδακτηρίου «Νομικός» (Ν. Μητσάκης, 1934). Άποψη από τα ανατολικά (φωτ. Α. Αντωνίου, 9 Σεπτεμβρίου 2008)



Εικ. 9. Κ. Πατήσια. Παρεκκλήσι Διδακτηρίου «Νομικός» (Ν. Μητσάκης, 1934). Πρόσοψη (φωτ. Α. Αντωνίου, 9 Σεπτεμβρίου 2008)



Εικ. 10. Καλάβρυτα. Μελέτη ανακαίνισης Ι. Μονής Αγ. Λαύρας. Σχέδια υπάρχουσας διάταξης (χ.χ.) (Αρχείο Δ/νσης Τεχνικών Υπηρεσιών ΥΠ.Ε.Π.Θ., Γ.Α.Κ.)



Εικ. 11. Καλάβρυτα. Μελέτη ανακαίνισης Ι. Μονής Αγ. Λαύρας – Μουσείο Αγώνα (Ν. Μητσάκης, 1940). Πρόσοψη Β′ ορόφου του μουσείου (Αρχείο Δ/νσης Τεχνικών Υπηρεσιών ΥΠ.Ε.Π.Θ., Γ.Α.Κ.)

Σωτήρης Βογιατζής

Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΣΑΣ ΚΑΙ Ο ΛΕΓΟΜΕΝΟΣ *ΕΛΛΗΝΟΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΡΥΘΜΟΣ* [*]

Α. Ο Μητροπολιτικός ναός της Άμφισσας, αφιερωμένος στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, αποτελεί το σημαντικότερο μνημείο της νεώτερης ιστορίας της πόλης[1] και γιορτάζει στις 25 Μαρτίου. Κατασκευασμένος στα μέσα του 19ου αιώνα ανήκει στον λεγόμενο *Ελληνοβυζαντινό ρυθμό*. Ο ναός βρίσκεται ανατολικά της ομώνυμης πλατείας σε οικόπεδο που παρουσιάζει κλίση από δυτικά προς ανατολικά. Υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις ότι ο ναός κατασκευάστηκε πάνω στα ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής, από την οποία σώζεται και έχει ανασκαφεί και αναδειχθεί το βαπτιστήριο στα βόρεια του ναού.

Πρόκειται για έναν μεγαλοπρεπή ναό, διαστάσεων 18,81x28,17μ και ύψους μέχρι την κορυφή του τρούλλου 20,84μ. Τυπολογικά ανήκει στο τύπο των τρίκλιτων βασιλικών με εγκάρσιο κλίτος και τρούλλο, παραλλαγή του τύπου της τρουλλαίας βασιλικής, που εμφανίστηκε στις ελεύθερες περιοχές του Ελληνικού κράτους κατά τα μέσα του 19ου αιώνα, με πρώτο και σημαντικότερο εκπρόσωπο τον καθεδρικό ναό Αθηνών[2]. Ο ναός έχει επίσης ευρύχωρο υπερώο – γυναικωνίτη, ενώ στη δυτική πλευρά δεσπόζουν δίδυμα ψηλά κωδωνοστάσια. Πέντε ζεύγη πεσσών σε άνισα μεταξύ τους διαστήματα ορίζουν τα τρία κλίτη. Το διάστημα ανάμεσα στο δεύτερο και τρίτο από τα ανατολικά ζεύγος είναι ευρύτερο και σχηματίζεται τετράγωνος χώρος που καλύπτεται από τον τρούλλο. Στην ίδια θέση διασταυρώνονται και οι καμάρες του κεντρικού και του εγκάρσιου κλίτους σχηματίζοντας σταυροειδή κάλυψη.

Ο τρούλλος έχει διάμετρο 5,46 μ και ψηλό τύμπανο, εσωτερικά κυλινδρικό,

---

* Το πόνημα αυτό αποτελεί μέρος της μελέτης αποκατάστασης του Ιερού Ναού που εκπονήθηκε για λογαριασμό της Ι. Μητρόπολης Αμφίσσης. Ευχαριστώ τον π. Δημήτριο, εφημέριο του ναού, για την υποστήριξη που μας παρείχε, τον Γ. Ταυλαρίδη, συντονιστή της μελέτης, καθώς και τον Γ. Κακαβά, έφορο τότε της 23ης ΕΒΑ, για την άδεια δημοσίευσης.

1. Ο ναός είναι κηρυγμένος προστατευόμενο μνημείο σύμφωνα με την ΥΑ ΥΠΠΟ / ΑΡΧ/Β1/Φ26/ΚΗΡ/36302/1097/8-8-2000 που δημοσιεύτηκε στο ΦΕΚ 1080Β΄/31-8-2000.

2. Σ. Βογιατζής, «Ο Ιερός Καθεδρικός ναός των Αθηνών», *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2012, 39-64.

εξωτερικά δε οκτάπλευρο, στο οποίο ανοίγονται οκτώ ψηλά μονόλοβα παράθυρα. Δύο κοσμήτες, τραβηχτοί στο επίχρισμα, τρέχουν περιμετρικά στο τύμπανο, ένας στη στέψη και ένας στη βάση του τυμπάνου. Το τύμπανο του τρούλλου στηρίζουν τα σφαιρικά τρίγωνα που σχηματίζουν οι διασταυρούμενες απολήξεις των καμαρών των κεραιών, οι οποίες στο σημείο αυτό είναι ενισχυμένες με επί πλέον τόξα που καταλήγουν σε παραστάδες. Οι παραστάδες αυτές, όπως κατεβαίνουν μέχρι το δάπεδο, διασπούν τον όγκο των πεσσών και δημιουργούν, σε συνδυασμό με τους εναλλασσόμενους κοσμήτες, έναν ευχάριστο κυματισμό στις εσωτερικές επιφάνειες.

Τα σκέλη του σταυρικού σώματος του κτηρίου είναι άνισα, με μεγαλύτερο το δυτικό (11,90μ), ενώ τα άλλα τρία είναι μεταξύ τους ίσα (6,30μ μαζί με τις προχωρήσεις). Το ανατολικό σκέλος διαθέτει δύο ζεύγη πεσσών και καλύπτει το Ιερό Βήμα. Τα γωνιακά διαμερίσματα, που στεγάζουν τα παραβήματα, καλύπτονται με διαμήκεις καμάρες με ιδιόρρυθμες καμπύλες αποτμήσεις στα βόρεια και νότια.

Στα ανατολικά προβάλλουν οι τρεις κόγχες με δεσπόζουσα αυτήν του Ιερού. Στο χώρο του Ιερού Βήματος πέραν της αψίδας σχηματίζονται δύο ακόμη κογχάρια στον ανατολικό τοίχο εκατέρωθεν αυτής, καθώς και άλλα δύο, αβαθή, στους πλάγιους τοίχους. Ο λόγος είναι ότι στον ναό τιμώνται και οι άγιοι Μεγαλομάρτυρες Γεώργιος και Δημήτριος, δηλαδή ο ναός είναι τρισυπόστατος.

Το Ιερό Βήμα επικοινωνεί με τα παραβήματα από στενά τοξωτά περάσματα και τοξωτά ανοίγματα ψηλά στους πλάγιους τοίχους. Πάνω από τις εξωτερικές θύρες ανοίγονται μεγάλα παράθυρα. Ένα δίλοβο παράθυρο διαπερνά την αψίδα του ιερού, ενώ πάνω από αυτό ανοίγεται κυκλικός φεγγίτης. Ένας ακόμα φεγγίτης ήταν ανοιγμένος στο τύμπανο της καμάρας, αλλά φαίνεται ότι κλείστηκε για την αγιογράφηση. Από ένα ακόμα παράθυρο ανοίγεται στον βόρειο και νότιο τοίχο στα δύο επόμενα ανατολικά διαμερίσματα.

Ο χώρος του Ιερού χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ψηλό ξυλόγλυπτο τέμπλο. Η υψομετρική διαφορά 45εκ που υπάρχει ανάμεσα στους δύο χώρους παραλαμβάνεται από τρία σκαλοπάτια. Μπροστά από κάθε μια από τις τρεις πύλες σχηματίζεται αβαθής καμπύλος σολέας.

Το βόρειο και το νότιο σκέλος του σταυρού προεξέχουν έξω από τα όρια του ναού κατά 2,30μ σχηματίζοντας έτσι εγκάρσιο κλίτος. Αξονικά ανοίγονται ορθογωνικές θύρες, ενώ μεγάλα τρίλοβα παράθυρα με υπερυψωμένο κεντρικό λοβό βρίσκονται πάνω από αυτές. Πάνω από τα παράθυρα σχηματίζεται κτιστό τύμπανο σε εσοχή που περιβάλλεται από μεγάλο δομικό τόξο.

Η δυτική καμάρα έχει μεγαλύτερο μήκος από τις υπόλοιπες και στηρίζεται σε τρία ζεύγη πεσσών που συνεχίζονται με σφενδόνια, ενώ το τέταρτο έχει ενσωματωθεί στον δυτικό τοίχο στην κατώτερη στάθμη. Η καμάρα επεκτείνεται δυτικά φθάνοντας μέχρι την δυτική όψη πάνω από την κεντρική είσοδο, που

βρίσκεται σε εσοχή. Στον δυτικό τοίχο ανοίγεται ένα ακόμα μεγάλο τρίλοβο παράθυρο, όμοιο με αυτά του εγκαρσίου κλίτους.

Τα πλάγια κλίτη έχουν κάλυψη με σταυροθόλια σε χαμηλότερη στάθμη από το κεντρικό, στα οποία ανοίγονται τα πλάγια παράθυρα. Σε ύψος 5,70μ από το δάπεδο υπάρχει υπερώο-γυναικωνίτης, που καλύπτει τα πλάγια κλίτη και επεκτείνεται πάνω από την είσοδο. Η οροφή του καλύπτεται επίσης με σταυροθόλια που στηρίζονται σε σφενδόνια. Έξι ακόμα όμοια τοξωτά παράθυρα ανοίγονται στο δεύτερο αυτό επίπεδο. Βαριά κτιστά κιγκλιδώματα συνδέουν τους πεσσούς από την πλευρά του κεντρικού κλίτους.

Ο ναός είναι πλήρως καλυμμένος εσωτερικά με ζωγραφισμένα επιχρίσματα, εκτός από το ιερό βήμα. Οι αγιογραφίες έχουν γίνει από τον γνωστό ζωγράφο Σπύρο Παπαλουκά το 1932[3]. Το δάπεδο του ναού καλύπτεται με μαρμάρινη επίστρωση από γκρίζες και λευκές πλάκες, η οποία στο κεντρικό κλίτος σχηματίζει κυκλικό διακοσμητικό ομφάλιο. Στο υπερώο-γυναικωνίτη έχει διαστρωθεί απλό ξύλινο δάπεδο.

Τα δύο πυργοειδή κωδωνοστάσια στα δυτικά του ναού έχουν τετράγωνη κάτοψη με διαστάσεις 4,80x470μ και εξέχουν του σώματος του ναού. Έχουν ύψος 21,80μ, ήτοι ίσο προς αυτό του κεντρικού τρούλλου. Στο ισόγειο του ναού ανάμεσα στα κωδωνοστάσια βρίσκεται η κεντρική είσοδος σε εσοχή. Καλύπτεται με τρία σταυροθόλια στηριγμένα σε δύο κτιστούς κίονες στα δυτικά, που συνδυάζονται με ημικίονες συμφυείς με τον ανατολικό και τους πλάγιους τοίχους της εισόδου.

Στο εσωτερικό των κωδωνοστασίων αναπτύσσονται τα κλιμακοστάσια. Στο βόρειο κωδωνοστάσιο βρίσκονται οι καμπάνες, ενώ στο νότιο μηχανικό ρολόι. Η κάλυψη των απολήξεων των κωδωνοστασίων γίνεται με ιδιόρρυθμους σκαφοειδείς θόλους κατασκευασμένους με πλινθία.

Εξωτερικά ο ναός είναι όλος επιχρισμένος. Τελευταία (ίσως το 1981) καλύφθηκε με πεταχτό κονίαμα (αρτιφισιέλ) βαμμένο υπόλευκο. Δεσπόζει ο μεγάλος τρούλλος με κάλυψη από σίδηρο με γαλβανισμένη επίστρωση ψευδαργύρου. Το τύμπανο στηρίζεται σε βαριά κυβική κτιστή βάση με οριζόντια επίπεδα να καλύπτουν τα σφαιρικά τρίγωνα. Από τη βάση του τρούλλου ξεκινούν οι τέσσερις δικλινείς στέγες των σκελών του σταυρού, ενώ οι μονοκλινείς στέγες των πλαγίων κλιτών βρίσκονται σε λίγο κατώτερη στάθμη. Τέλος με μικρές στέγες σε χαμηλότερη στάθμη καλύπτονται οι αψίδες του Ιερού Βήματος και των παραβημάτων. Οι στέγες των σκελών του σταυρού καταλήγουν σε αετώματα. Όλες οι στέγες είναι κεραμοσκεπείς. Στα άκρα του δυτικού και νοτίου αετώματος υπάρχουν κορυφοκέραμοι, ενώ σποραδικά μόνο σώζονται σε άλλα ση-

3. Το έργο της αγιογράφησης της Ευαγγελίστριας εκτελέστηκε από το 1927 έως το 1932, κατόπιν αναθέσεως, με χρηματοδότηση τοπικών παραγόντων και δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

μεία. Οι κορυφές των στεγών διαθέτουν πλούσια διακοσμημένους ακροκέραμους, ενώ στα αετώματα υπάρχουν σταυροί μαρμάρινοι σε κτιστά βάθρα. Κάτω από τα κεραμίδια τρέχει περιμετρικό γείσο τραβηχτό στο επίχρισμα. Δεύτερος κοσμήτης περιτρέχει το ναό στη στάθμη των ποδιών των παραθύρων.

Η ανατολική όψη χαρακτηρίζεται από τις προχωρήσεις των τριών αψίδων του Ιερού βήματος. Στην μεγάλη αψίδα του ιερού ανοίγεται ένα ψηλό και στενό δίλοβο παράθυρο, ενώ μονόλοβα παράθυρα διαπερνούν τις αψίδες των παραβημάτων. Πάνω από το δίλοβο παράθυρο υπάρχει κυκλικός φεγγίτης, ενώ δεύτερος φραγμένος φεγγίτης ανοίγεται στο αέτωμα του ανατολικού σκέλους.

Η νότια όψη χαρακτηρίζεται από την έντονη προεξοχή του κωδωνοστασίου και του εγκάρσιου κλίτους. Στον τοίχο του τελευταίου ανοίγονται ένα μεγάλο τρίλοβο παράθυρο με περιβάλλον τόξο τραβηχτό στο κονίαμα και κυκλικός διακοσμητικός φεγγίτης πάνω από αυτό. Κάτω από αυτό βρίσκεται θύρα με εντυπωσιακό προστώο. Κτιστοί ημικίονες ανακρατούν αβαθές τόξο, πάνω από το οποίο υψώνεται προεξέχον αέτωμα. Τριπλό λοξότμητο γείσο στέφει την κατασκευή αυτή. Κάτω από το τόξο υπάρχει αβαθής καμπύλη κόγχη και η ορθογωνική θύρα, που κλείνει με πολυτελές ξύλινο κούφωμα. Στον τοίχο δεξιά ανοίγονται δυο τοξωτά παράθυρα στην ανώτερη στάθμη, η πόρτα του ιερού και ένα ακόμα παράθυρο στην κατώτερη. Τρία παράθυρα ανοίγονται στα αριστερά του εγκαρσίου κλίτους στην ανώτερη στάθμη, όμοια με τα προηγούμενα, και τρία στην κατώτερη.

Όμοια με την νότια όψη είναι και η βόρεια, λόγω της πλήρους συμμετρίας που χαρακτηρίζει ολόκληρο το κτήριο. Η δυτική όψη χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη των δύο υψηλών κωδωνοστασίων που πλαισιώνουν την είσοδο. Ανώτερα ανοίγεται τρίλοβο παράθυρο με περιβάλλον τόξο, όμοιο με αυτά των εγκαρσίων κλιτών και διακοσμητικός κυκλικός φεγγίτης. Τα δίδυμα κωδωνοστάσια προεξέχουν σημαντικά από την δυτική όψη, κατά 40εκ. Σε αντίθεση με αντίστοιχους ναούς, έχουν απομακρυνθεί από το δυτικό σκέλος και στα κενά εμφανίζεται ένα μικρό τμήμα στέγης με κλίση προς τη δυτική όψη. Στην ανώτερη στάθμη υπάρχει δεύτερος κοσμήτης, πάνω από τον οποίο τα κωδωνοστάσια μειώνονται κλιμακωτά με τρία σκαλοπάτια. Σε κάθε μία από τις τέσσερις πλευρές υπάρχει μεγάλο δίλοβο άνοιγμα που περιβάλλεται από τόξο. Μόνο στο βόρειο κωδωνοστάσιο υπάρχουν καμπάνες. Στο νότιο τα ανοίγματα είναι κλεισμένα με κουφώματα και στον κυκλικό φεγγίτη υπάρχει ρολόι. Γύρω από τους τρούλλους των κωδωνοστασίων υπάρχουν κιγκλιδώματα από σειρά κεραμικών στυλίσκων συνδεδεμένων με οριζόντια κουπαστή.

Ο ναός της Ευαγγελίστριας είναι κατασκευασμένος από πολύ καλής ποιότητας λιθοδομή, επαρκώς θεμελιωμένη, που εμφανίζει λίγα στατικά προβλήματα, παρά τους επανειλημμένους σεισμούς που έχουν κατά καιρούς συγκλο-

νίσει την περιοχή[4]. Μεταλλικοί ελκυστήρες διέρχονται από τα τόξα του ναού σε διάφορες στάθμες, ακόμα και στα κωδωνοστάσια. Η απόληξη των κωδωνοστασίων, καθώς και οι τρούλλοι τους, όπως πιθανόν και ο κεντρικός τρούλλος, του οποίου δεν είναι ορατή η κατασκευή του, είναι κατασκευασμένοι από συμπαγείς πλίνθους.

Το κτήριο έχει καλές αναλογίες και η μορφολογία του ακολουθεί τα γενικώς αποδεκτά των ναών του τύπου αυτού. Χαρακτηρίζεται από τη χρήση των οριζόντιων κοσμητών που χωρίζουν σε δύο ορόφους τον ναό αντισταθμίζοντας τους αυστηρούς όγκους των κωδωνοστασίων που του δίνουν ανάταση. Η διακόσμηση του είναι εξαιρετικά περιορισμένη, γεγονός που προδίδει κάποια ένδεια πόρων. Μαρμάρινες διακοσμήσεις, που εμφανίζονται στους περισσότερους ναούς του είδους αυτού, πρακτικά δεν υπάρχουν, ούτε καν κιονίσκοι στα τρίλοβα παράθυρα. Και στο εσωτερικό η διακόσμηση περιορίζεται σε λίγους κοσμήτες τραβηχτούς στο επίχρισμα. Τέλος παρατηρώντας τις παλιές φωτογραφίες φαίνεται καθαρά ότι στις απολήξεις όλων των στεγών υπήρχαν ακροκέραμα. Όταν όμως επισκευάστηκαν οι στέγες αυτά απομακρυνθήκαν χωρίς να αντικατασταθούν.

Ακόμα ο σχεδιασμός γενικά του κτηρίου δεν είναι ο καλλίτερος. Καμμία πρόβλεψη δεν έχει γίνει για την απομάκρυνση των ομβρίων υδάτων. Η κλιμακωτή διάταξη που παρατηρείται στη βάση των κωδωνοστασίων και του τρούλλου επιτρέπει στα νερά να διαβρέχουν χωρίς εμπόδιο τις όψεις του ναού με αποτέλεσμα την διάβρωσή τους. Η ίδια διάβρωση παρατηρήθηκε στα κιγκλιδώματα των απολήξεων των κωδωνοστασίων και στις αετωματικές απολήξεις των θυρωμάτων των θυρών. Ίσως για τον λόγο αυτό παρατηρήθηκαν τρεις τουλάχιστον τροποποιήσεις των εξωτερικών όψεων στη μικρή σχετικά ιστορία του ναού και στο γεγονός αυτό οφείλεται και η σημερινή κατάσταση των αγιογραφιών του Παπαλουκά.

Β. Ο ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου θεμελιώθηκε στις 21 Απριλίου 1859 και εγκαινιάστηκε στις 24 Μαρτίου 1869 από τον Μητροπολίτη Φωκίδας Δαβίδ[5]. Κατασκευάστηκε σε μία βασικά οικοδομική φάση και διατήρησε γενικά την ίδια μορφή, παρά τις κατά καιρούς επεμβάσεις, πολλές από τις οποίες δεν έχουν καταγραφεί ιστορικά. Φαίνεται ότι ο ναός έπαθε λίγο μετά την ολοκλήρωση του σοβαρές ζημιές από τον σεισμό του 1870 που χτύπησε

4. Α. Αρβανιτάκη - Σ. Βογιατζής - Γ. Ταυλαρίδης, «Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου Άμφισσας, Ενίσχυση διαφραγματικής λειτουργίας τοιχοποιιών και θόλων με μεταλλικά στοιχεία», *4ο Πανελλήνιο Συνέδριο Αναστηλώσεων*, Θεσσαλονίκη 2015, ηλεκτρονική δημοσίευση.

5. Π. Χρυσόστομος Χρυσόπουλος, «Ὁ Ἐν Ἀμφίσσῃ Ἱερός Μητροπολιτικός Ναός, Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου», *Φωκικά Χρονικά* 2 (1990), 79.

την πόλη[6], με αποτέλεσμα τη μερική εγκατάλειψη της ενορίας για μεγάλο χρονικό διάστημα[7]. Από τότε ο ναός επλήγη επανειλημμένα από σεισμούς το 1889, 1965, 1970, 1981, 1992[8]. Οι ζημιές του 1870 αποκαταστάθηκαν οριστικά μόνο το 1924, μετά από σχετική εκστρατεία του τότε Εκκλησιαστικού Συμβουλίου[9]. Τελικά το έργο εκτελέστηκε το 1925[10]. Η περίοδος αυτή φαίνεται ότι ήταν περίοδος σχετικής ακμής για την ενορία, γιατί έγιναν και άλλες εργασίες, κυριότερη από τις οποίες ήταν η τοιχογράφηση του ναού από τον Σπύρο Παπαλουκά την περίοδο 1928-1932.

Σε παλαιότερη φωτογραφία[11] ο ναός εμφανίζεται με λευκά επιχρίσματα, τα οποία έφεραν ισόδομες χαράξεις. Ακόμα διακρίνεται σαφώς ότι όλες οι στέγες κατέληγαν σε ακροκέραμα, τα οποία δεν υφίστανται σήμερα. Κατά τα άλλα δεν υπάρχουν σημαντικές αλλαγές. Σε αχρονολόγητη φωτογραφία, που εμφανίζεται περιορισμένα ο ναός, διακρίνεται διαφορετική μορφή των κοσμητών με ρωμανικής έμπνευσης τοξύλια, καθώς και των τόξων των παραθύρων, ενώ δεν διακρίνονται χαράξεις. Αν κρίνουμε από τα φορέματα των ανθρώπων πιθανόν αυτή να είναι η παλαιότερη (αρχική;) εξωτερική μορφή του ναού. Παλαιότερες απεικονίσεις δεν βρέθηκαν.

Γ. Η περίοδος του 19ου - αρχών του 20ού αιώνα έχει πολύ λίγο εξεταστεί από την άποψη της ναοδομίας, παρά το πλήθος και το μεγάλο ενδιαφέρον των κτηρίων αυτών[12]. Η Ευαγγελίστρια της Άμφισσας που εξετάζουμε, αν και η θεμελίωσή της τοποθετείται στην πρώτη φάση της Νεοελληνικής Ναοδομίας, σύμφωνα με τον Πουλημένο[13], ουσιαστικά ανήκει στην επόμενη περίοδο, κατά την

---

6. Μ. Γρηγορόπουλος, *Περιήγησις ἐν Ἑλλάδι, ἤτοι περιγραφή τῶν ἐπισημοτέρων πόλεων τοῦ Ἑλληνικοῦ Βασιλείου*, Ἀθήνησιν 1882, 42.

7. Γ. Μαυρομμάτης, *Η Ενορία*, Κατερίνη 1987, 10.

8. Ευ. Βαρουτά-Φλώρου, Μελέτη Στερεωτικής Αποκατάστασης Ιερού Μητροπολιτικού Ναού Αμφίσσης, χχ, 6-14.

9. Χρυσόπουλος, Ὁ Ἐν Ἀμφίσση, ο.π. 81.

10. Εφημερίς Φωκίς, φ 133, 5 Ιουλίου 1925.

11. Χρυσόπουλος, Ὁ Ἐν Ἀμφίσση, ο.π. 81.

12. Μόνο τελευταία γίνεται κάποια προσπάθεια μελέτης του υλικού που έχει συσσωρευτεί μετά την δημιουργία του Ελληνικού κράτους. Πρωτοπόρος στον τομέα αυτό ήταν ο μακαριστός Γρηγόρης Πουλημένος, ο οποίος με την αδημοσίευτη ακόμα διδακτορική διατριβή του έθεσε τις βάσεις για τη μελέτη της περιόδου αυτής (Βλ. Γ. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, Αθήνα 1997, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή). Πολλά οφείλονται στις άοκνες προσπάθειες της Ιωάννας Στουφή-Πουλημένου που ήδη έχει διοργανώσει τέσσερα επιτυχημένα συνέδρια για την Νεοελληνική Ναοδομία. Η άμεση έκδοση των Πρακτικών έχει συντελέσει στην γνωριμία με ορισμένα κτήρια της περιόδου αυτής.

13. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία.*

οποία ο λεγόμενος *Ελληνοβυζαντινός*[14] *ρυθμός* εμφανίζεται σε μεγάλο μέρος των αστικών ναών της Ελλάδος. Ο τύπος αυτός δημιουργήθηκε με τη σύζευξη στοιχείων από τη βυζαντινή παράδοση, όπως ο σταυροειδής εγγεγραμμένος τύπος ναού, ο οκταγωνικός τρούλλος με το ψηλό τύμπανο, με καθαρά δυτικότροπα στοιχεία, όπως τα ψηλά δίδυμα κωδωνοστάσια[15].

Κατ' αρχήν ο τύπος της τρίκλιτης θολωτής σταυροειδούς βασιλικής με τρούλλο αποτελεί το στοιχείο που κατ' εξοχήν χαρακτήρισε τον Ελληνοβυζαντινό ρυθμό. Χαρακτηριστικό του τύπου αυτού είναι το επίμηκες δυτικό σκέλος και ο τονισμός του βόρειου και του νότιου σκέλους με έντονη ή λιγότερο έντονη εξοχή. Ακόμα η διαμόρφωση γυναικωνίτη-υπερώου στα πλάγια κλίτη και ο συνδυασμός του με στοά στα δυτικά του ναού. Η επιμήκυνση του δυτικού σκέλους συνδυάζεται συχνά με επέκταση και του ανατολικού. Αλλά το πιο σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τους ναούς αυτούς είναι τα ψηλά δίδυμα κωδωνοστάσια στα δυτικά, που εισέχουν ή όχι στον ναό, και η συνεπαγόμενη μείωση της σημασίας του τρούλλου που δεν δεσπόζει πια στη σύνθεση. Τα καμπαναριά αυτά συνδυάζονται με μεγαλοπρεπείς κιονοστήρικτες εισόδους κάτω από στοά στα δυτικά. Ακόμα η περιορισμένη χρήση νεοκλασσικιζόντων στοιχείων στη διακόσμηση και η μεγαλύτερη χρήση νεορωμανικών ή νεοβυζαντινών στοιχείων είναι από τα σημαντικά χαρακτηριστικά στου τύπου.

Οι ναοί που μπορούν να καταταγούν στην κατηγορία αυτή είναι οι παρακάτω (χωρίς να είμαστε σε θέση στην παρούσα φάση έρευνας να διαπιστώσουμε αν εξαντλείται ο αριθμός τους): Η Μητρόπολη Αθηνών (1840-1864)[16], που θεωρείται ο πρώτος ναός που εγκαινίασε τον Ελληνοβυζαντινό ρυθμό, ο Άγιος Νικόλαος Ερμούπολης (1850)[17] με έντονα νεοκλασικά στοιχεία, η Μεταμόρφωση Κρανιδίου (1850), η Παντάνασσα Πάτρας (1857), η Ευαγγελίστρια Αμφίσσης (1859-1869), ο Άγιος Δημήτριος Πάτρας (1860-76), ο Άγιος Σπυρίδων Μεσολογγίου (1884), ο Άγιος Παύλος στον σταθμό Λαρίσης (1889-;), ο Άγιος Νικόλαος Χαλκίδας (1891), ο Άγιος Γεώργιος Ελευσίνας (1894), ο

14. Ο όρος αυτός δεν είναι ακριβής. Χρησιμοποιήθηκε από τους ίδιους τους κατασκευαστές του πρώτου ναού του τύπου αυτού, της μητρόπολης Αθηνών, για να δηλώσει το είδος αυτό ναών που εμφανίστηκαν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όπου δυτικότροπα στοιχεία συνδυάστηκαν με στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης. Συνεπώς ο όρος Δυτικοβυζαντινός ή Ευρωβυζαντινός θα ήταν ακριβέστερος. Ωστόσο θα τον κρατήσουμε για λόγους ιστορικούς, έως ότου προταθεί κάποιος καλλίτερος.

15. Η διαδικασία εξέλιξης και επέκτασης στην εφαρμογή του τύπου δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί χωρίς ευρύτατη έρευνα στα αρχεία. Σήμερα, παρά τη μικρή χρονική απόσταση και τον αποδεδειγμένα υψηλού επιπέδου σχεδιασμό, για τους περισσότερους ναούς δεν είναι γνωστοί ούτε καν οι αρχιτέκτονες που τους σχεδίασαν.

16. Σ. Βογιατζής, Ο Ιερός Καθεδρικός ναός των Αθηνών, ο.π.

17. Όλα τα παραδείγματα είναι από το συγκεντρωμένο υλικό του Γ. Πουλημένου, κατά τα άλλα είναι πρακτικά αδημοσίευτα.

Άγιος Νικόλαος στα Πευκάκια Αθηνών (1898), η Αγία Τριάς Νεάπολης Λακωνίας (1902), ο Άγιος Παντελεήμων Μεσολογγίου (1903), ο Άγιος Σπυρίδων στον Φενεό (1904), ο Άγιος Νικόλαος Καρύστου (1909), ο Άγιος Βλάσιος στο Ξυλόκαστρο (1910), ο Ευαγγελισμός Γηροκομείου Πειραιά, ο Άγιος Δημήτριος Κερατέας (1910) και ο Άγιος Νικόλαος στο Χρυσό (είκοσι ναοί).

Στην κατηγορία αυτή μπορούν να ενταχθούν, παρά το γεγονός ότι δεν διαθέτουν δυτική στοά οι ναοί: η Μεγάλη Παναγιά Θήβας (1857), ο Άγιος Νικόλαος στα Φιλιατρά (1876), ο Άγιος Βασίλειος Τρίπολης (1855-1884), οι Άγιοι Πάντες στο Καπαρέλλι (1905) και ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος Μαραθώνα (1901) (6 ναοί)[18].

Ένα ακόμα ιδιαίτερο στοιχείο που διαπιστώνεται κυρίως στους μεταγενέστερους ναούς είναι το βαθύ ανατολικό σκέλος, δηλαδή η προσθήκη στηριγμάτων ανατολικά του τρούλου. Η εξέλιξη αυτή δεν έχει εμφανείς λειτουργικούς λόγους, αφού τις πιο πολλές φορές δεν συνδυάζεται με προχώρηση του τέμπλου. Πιθανόν να οφείλεται στην υποβάθμιση του τρούλου πλέον, ως κέντρου της σύνθεσης του ναού. Στη μητρόπολη Αθηνών το στοιχείο αυτό δεν υπάρχει, αλλά εμφανίζεται στους ναούς: Μεγάλη Παναγιά Θήβας, Μεταμόρφωση Κρανιδίου, Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο Καλαμάτας, Ευαγγελίστρια Αμφίσσης, Υπαπαντή Καλαμάτας, Άγιο Νικόλαο Χαλκίδας, Άγιο Σπυρίδωνα Μεσολογγίου, Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο Μαραθώνα, Άγιο Βασίλειο Τρίπολης, Άγιο Νικόλαο Πευκακίων Αθηνών, Άγιο Σπυρίδωνα στον Φενεό, Άγιους Πάντες στο Καπαρέλλι, Άγιο Βλάσιο στο Ξυλόκαστρο, Ευαγγελισμό Γηροκομείου Πειραιά και Άγιο Δημήτριο Κερατέας.

Σημαντική εξέλιξη που διαφοροποιεί τον Ελληνοβυζαντινό τύπο από την παλαιότερη τρουλλαία βασιλική είναι η αύξηση της σημασίας της εγκάρσιας κεραίας με τη δημιουργία εγκαρσίου κλίτους. Το εγκάρσιο αυτό κλίτος συχνά προεξέχει πέραν τους σώματος της βασιλικής, δημιουργώντας μορφές που δεν είχαν εμφανιστεί από την παλαιοχριστιανική εποχή[19]. Η προεξοχή αυτή δεν υπάρχει στην Μητρόπολη Αθηνών και την Παντάνασσα Πάτρας, και είναι ελάχιστη στα πρώιμα παραδείγματα του τύπου αυτού, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ερμούπολης, στη Μεγάλη Παναγιά Θήβας, στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο και την Υπαπαντή Καλαμάτας και τη Μεταμόρφωση Κρανιδίου, αλλά από τη δεκαετία του 1860 η προεξοχή αυτή γίνεται ισχυρή σε όλους σχεδόν τους ναούς του τύπου αυτού (έκτος ίσως από τον Άγιο Νικόλαο Χαλκίδας και τους Άγιους Πάντες στο Καπαρέλλι). Η μορφή αυτή δεν νομίζουμε ότι αναβιώνει τις παλαιοχριστιανικές βασιλικές με εγκάρσιο κλίτος, που άλλωστε ελάχιστες

18. Η Χρυσοσπηλιώτισσα Αιόλου (1863) δεν μπορεί, κατά την γνώμη μας, να ενταχθεί στην κατηγορία αυτή, λόγω των ιδιορρυθμιών στον τρούλλο που δεν είναι βυζαντινού τύπου.

19. Πιθανόν η Παναγία Σκριπούς να είναι το τελευταίο παράδειγμα της μορφής αυτής.

σώζονταν στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα, αλλά μάλλον είναι επιρροή από τους γοτθικούς ή ρωμανικούς ναούς της δύσης.

Η εξωτερική διακόσμηση ακολουθεί την ίδια μεικτή λογική. Η χρήση βυζαντινών στοιχείων, όπως τα γείσα και τα τοξωτά παράθυρα και, στους ναούς υψηλοτέρων προθέσεων, οι μαρμάρινες διακοσμήσεις, τα οποία συνδυάζονται με ρωμανικά, όπως οι συστοιχίες στενών παραθύρων με περιβάλλον τόξο ή ορθογώνιο, τα τοξύλλια και οι κυκλικοί φεγγίτες, αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό των ναών αυτών. Αντίθετα περιορίζονται κατά πολύ τα νεοκλασσικά στοιχεία σε λίγα αετώματα και κιγκλιδώματα στις απολήξεις των κωδωνοστασίων. Μόνον σε ορισμένους ναούς που κατασκευάζονται πρώιμα, γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, εμφανίζονται νεοκλασικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Ερμούπολης (1850), στην Παντάνασσα Πάτρας (1857) και περιορισμένα στην Μεγάλη Παναγία Θήβας (1857) και στην Υπαπαντή Καλαμάτας (1859).

Κατά την περίοδο 1859-1869 που κατασκευάστηκε η Ευαγγελίστρια ασφαλώς είχε σχεδόν ολοκληρωθεί η μητρόπολη Αθηνών[20], ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος του Ελληνοβυζαντινού ρυθμού και είχαν εμφανιστεί οι πρώτοι ναοί του τύπου αυτού σε μεγάλες επαρχιακές πόλεις. Ο ναός που εξετάζουμε είναι από τους πρώτους που ενσωματώνουν όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά του ρυθμού: τρουλλαία τρίκλιτη βασιλική με έντονα προεξέχον εγκάρσιο κλίτος, γυναικωνίτης – υπερώα πάνω από τα πλάγια κλίτη, δίδυμα κωδωνοστάσια στα δυτικά, συνδυαζόμενα με κιονοστήρικτη στοά που ορίζει τη δυτική πρόσβαση, βαθύ ιερό, διακόσμηση με βυζαντινίζοντα στοιχεία και ρωμανικά (ας μην ξεχνάμε τα τοξύλλια της πρώτης φάσης που αργότερα εξαλείφθηκαν), ενώ λείπουν τα νεοκλασσικά. Στην Ευαγγελίστρια τα κωδωνοστάσια βρίσκονται σε κάποια απόσταση και προβάλλουν μπροστά από το δυτικό σκέλος, όπως στους ναούς: Παντάνασσα Πάτρας, Μητρόπολη Αθηνών, Άγιο Παύλο στο σταθμό Λαρίσης, Άγιο Νικόλαο Χαλκίδας, Άγιο Σπυρίδωνα στον Φενεό, Άγιους Πάντες στο Καπαρέλλι, Άγιο Βλάσιο στο Ξυλόκαστρο, Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο Μαραθώνα, Άγιο Δημήτριο στην Κερατέα κα. Αυτό απελευθερώνει οπτικά τους όγκους τους, αλλά δημιουργεί αμήχανες στέγες που οδηγούν όλα τα όμβρια ελεύθερα στη δυτική όψη λεκιάζοντας το επίχρισμα.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου Αμφίσσης αποτελεί ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα του Ελληνοβυζαντινού ρυθμού, στο οποίο ωστόσο εμφανίζονται πλήρη τα χαρακτηριστικά του. Φαίνεται λοιπόν ότι λίγα χρόνια μετά την κατασκευή της Μητρόπολης Αθηνών, μάλιστα χωρίς αυτή να έχει πλήρως ολοκληρωθεί, ο ρυθμός αυτός έχει πλέον αποκρυσταλλωμένα χαρακτηριστικά που μπορούν εύκολα να μεταφερθούν σε νέα σύνθεση. Ακόμα πρέπει να παρατηρή-

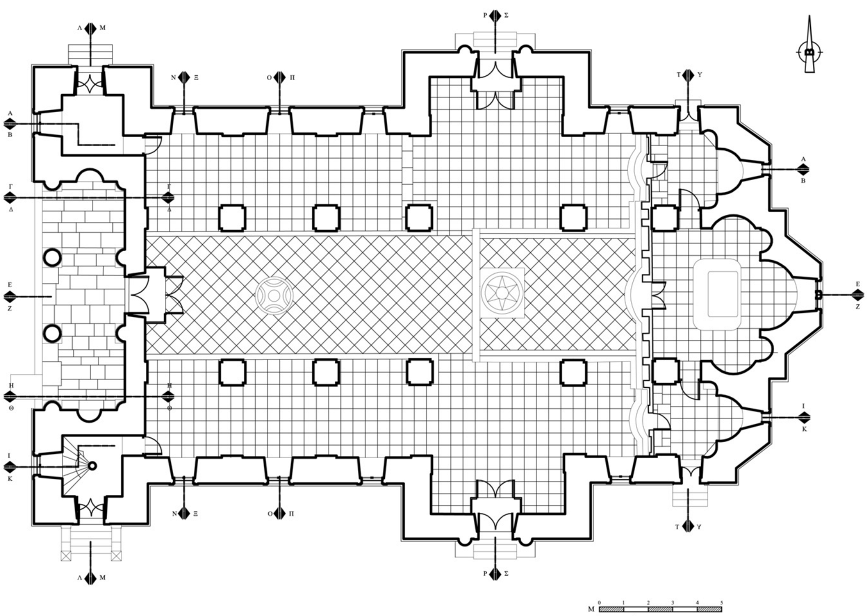
20. Σ. Βογιατζής, Ο Ιερός Καθεδρικός ναός των Αθηνών, ο.π.

σουμε ότι, παρά την υποτυπώδη οργάνωση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και τη δυσκολία των συγκοινωνιών, υπάρχει κινητικότητα των ιδεών και επάρκεια επιστημόνων και τεχνικών που μπορούν να εφαρμόσουν τις νέες ιδέες και στις μικρότερες ακόμα πόλεις της επικράτειας. Οι ιδέες αυτές δεν συνίστανται στη διατήρηση της παράδοσης της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής, παρά το γεγονός ότι ίσως το μεγαλύτερο μέρος των ναών που κατασκευάζονται αυτήν την εποχή ανήκουν στην μετεξέλιξή της, αλλά ακριβώς το αντίθετο, στη ρήξη με την άμεση παράδοση, που όμως συνεχίζεται στις τουρκοκρατούμενες περιοχές, όπως αυτή είχε εξελιχθεί ως το πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα. Η εμφάνιση, λοιπόν, βυζαντινών μορφών εντάσσεται απόλυτα στη σχολή αναβίωσης μεσαιωνικών και αρχαίων μορφών, που ήταν του συρμού στη Δυτική Ευρώπη του 19^{ο} αιώνα, με το σχεδιασμό νεογοτθικών, νεορωμανικών, νεοκλασσικών κ.λπ κτηρίων, σχολή στην οποία ανήκαν οι αρχιτέκτονες που σχεδίασαν τα κτήρια αυτά. Αντίθετα λείπουν εντελώς τα λεγόμενα τουρκομπαρόκ στοιχεία που ήταν σε ευρεία διάδοση κατά τον 18^{ο} αιώνα. Στις δυτικές αυτές επιρροές δεν είναι ξένη η ανάμειξη διαφόρων μορφών του παρελθόντος, όχι συγχρόνων μεταξύ τους, σε νέα σύνθεση. Έτσι βλέπουμε τον εγγεγραμμένο σταυροειδή τύπο να συνδυάζεται με στοά και γυναικωνίτη που παρατηρήθηκε στις βασιλικές του 18^{ου} αιώνα[21]. Συνεπώς ο λεγόμενος *Ελληνοβυζαντινός* ρυθμός πέτυχε τους σκοπούς του, όπου εφαρμόστηκε, να σηματοδοτήσει τη στροφή στο Δυτικό πολιτισμό, που ασφαλώς ήταν στο νου των κυβερνόντων και μεγάλης μερίδας του λαού στον πρώτο αιώνα της ζωής του νεοελληνικού κράτους.

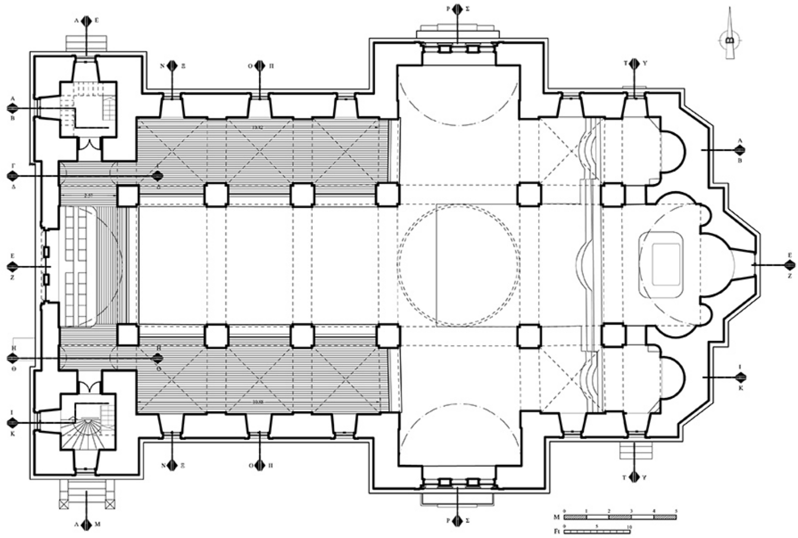
21. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο-19ο αιώνα», *Εκκλησίες μετά την Άλωση* 6, Αθήνα 2002, 103.



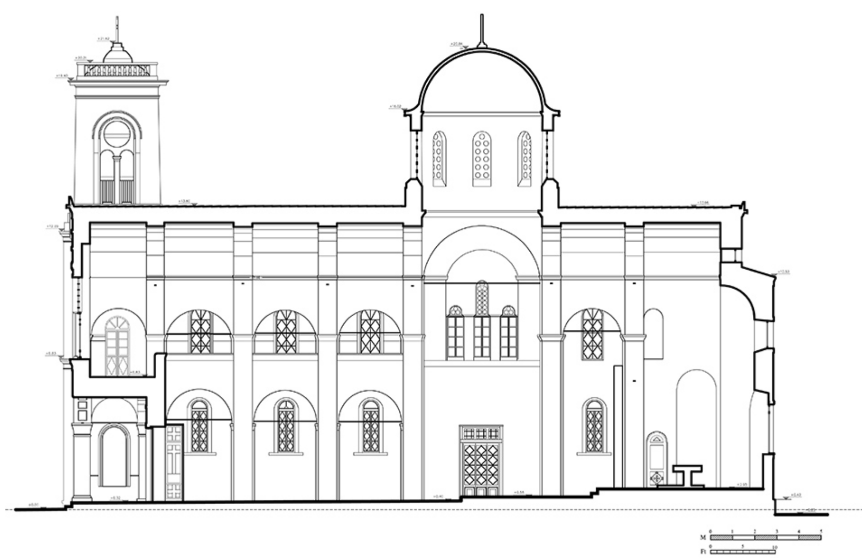
Εικ. 1. Άμφισσα. Μητρόπολη. Γενική άποψη από τα δυτικά.



Εικ. 2. Άμφισσα. Μητρόπολη. Κάτοψη.



Εικ. 3. Άμφισσα. Μητρόπολη. Κάτοψη υπερώων.



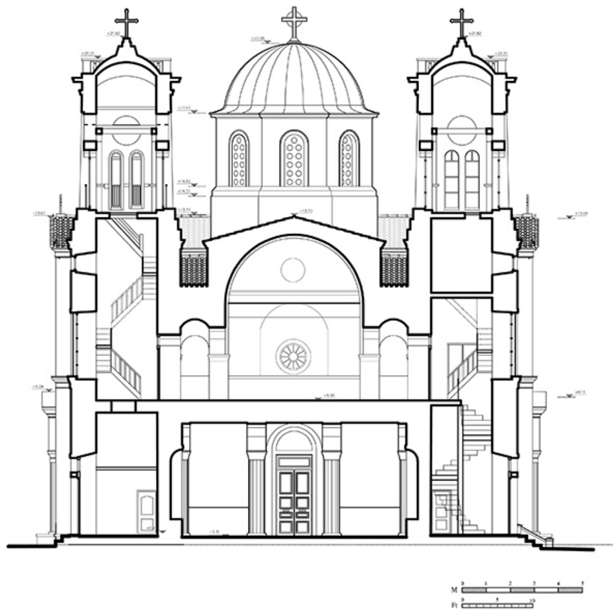
Εικ. 4. Άμφισσα. Μητρόπολη. Κατά μήκος τομή.



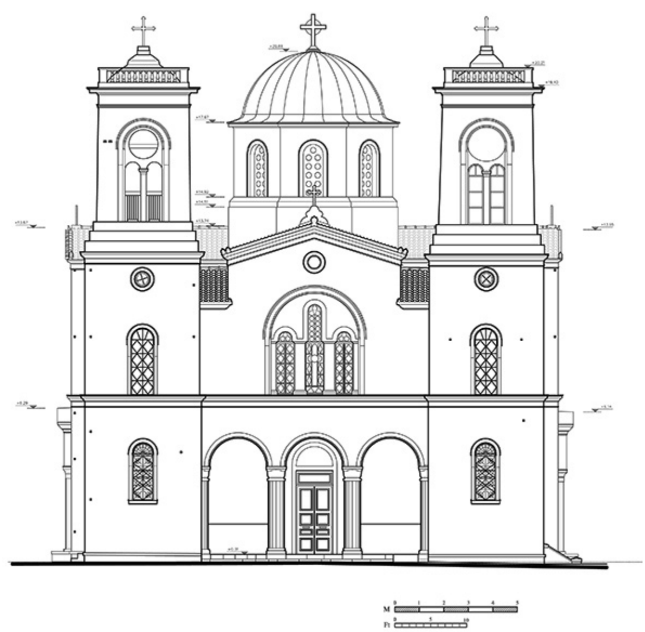
Εικ. 5. Άμφισσα. Μητρόπολη. Τομή κατά πλάτος στον τρούλλο.



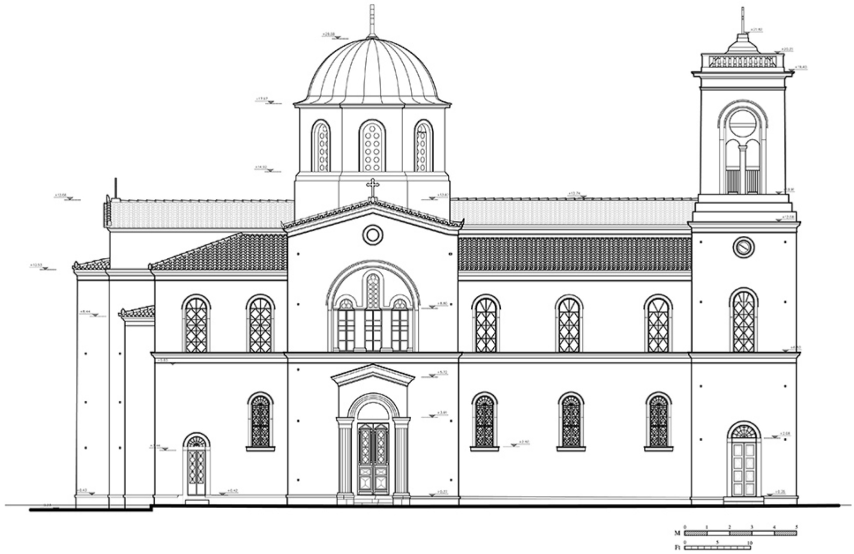
Εικ. 6. Άμφισσα. Μητρόπολη. Άποψη του εσωτερικού του ναού.



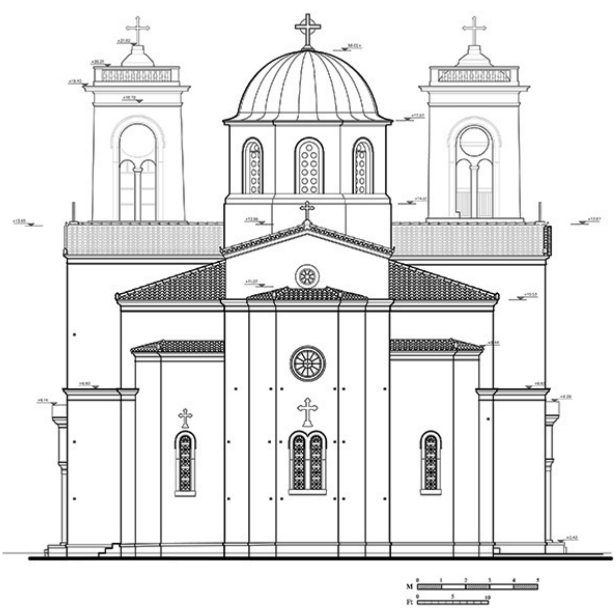
Εικ. 7. Άμφισσα. Μητρόπολη. Τομή κατά πλάτος στην θέση των κωδωνοστασίων.



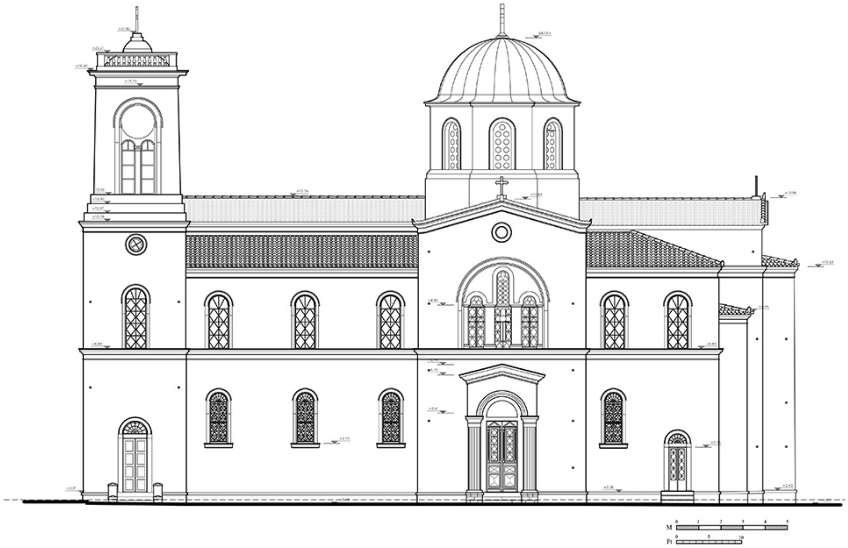
Εικ. 8. Άμφισσα. Μητρόπολη. Δυτική Όψη.



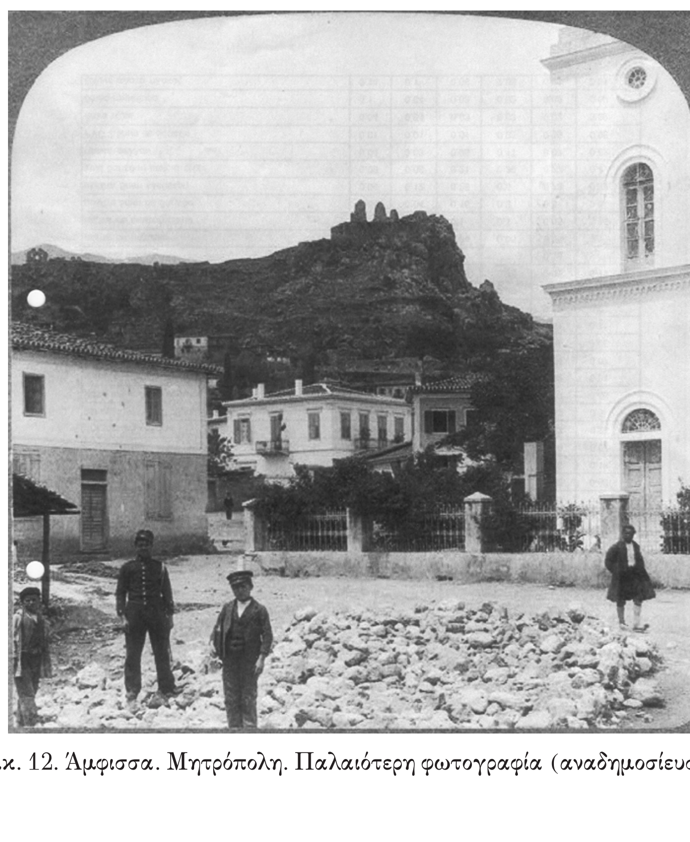
Εικ. 9. Άμφισσα. Μητρόπολη. Νότια Όψη.



Εικ. 10. Άμφισσα. Μητρόπολη. Ανατολική Όψη.



Εικ. 11. Άμφισσα. Μητρόπολη. Βόρεια Όψη.



Εικ. 12. Άμφισσα. Μητρόπολη. Παλαιότερη φωτογραφία (αναδημοσίευση).

Γεώργιος Γιαννίτσαρης - Σταύρος Γυφτόπουλος

ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΝΑΟΔΟΜΙΑΣ ΣΤΗ ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΕΤΣΟΒΙΟΥ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ

Το μάθημα της Ναοδομίας με τον αναλυτικό τίτλο: *Μορφολογία και Σημαντική του Χριστιανικού Ναού,* διδάσκεται στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου. Αποτελεί ιστορικό μάθημα, που διδάχτηκε στους μαθητές της Σχολής και από τους αείμνηστους καθηγητές Αναστάσιο Ορλάνδο (Εικ. 1), και Παναγιώτη Μιχελή (Εικ. 2), ενώ στα νεώτερα χρόνια, το μάθημα δίδαξαν ο Ντίνος Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Προκοπίου. Σήμερα διδάσκεται ως μάθημα επιλογής στο 7ο εξάμηνο, που ευρίσκεται στο 4ο έτος των σπουδών.

Μαθητής του Ορλάνδου στην Σχολή κατά την περίοδο 1924-1928 και μετέπειτα συνεργάτης του, είναι ο Γεώργιος Νομικός που θα εξελιχθεί στον πλέον παραγωγικό αρχιτέκτονα ναοδόμο με ενεργητικό 204 ναούς, μεταξύ των οποίων είναι ο Άγιος Ανδρέας Πατρών καθώς και ο Άγιος Παντελεήμων στην Αθήνα επί της οδού Αχαρνών. Στην Πάτρα ευρίσκεται και ο κοιμητηριακός ναός που σχεδίασε ο Παναγιώτης Μιχελής. Μαθητής της Σχολής κατά την περίοδο της δεκαετίας του 1960 είναι και ο σημαντικός αρχιτέκτων ναοδόμος Κωστής Γκάρτζος (Εικ. 3) .

Στόχοι του μαθήματος είναι η κατανόηση της αρχιτεκτονικής των ιστορικών χριστιανικών ναών, με σκοπό τη γνώση των συνθετικών αρχών που διέπουν τον αρχιτεκτονικό τους σχεδιασμό, έτσι ώστε αποκτήσουν τα βασικά εργαλεία για την σύνθεση ενός συγχρόνου ναού.

Το μάθημα περιλαμβάνει δύο στάδια. Το πρώτο είναι κυρίως θεωρητικό και αφορά στην έννοια του Ιερού Τόπου και Χώρου, κατά την διαδρομή της Ιστορίας, με συνοπτική παρουσίαση τόπων με σημαντικούς ναούς της αρχαιότητας (Δυτική Ευρώπη - Ελλάδα - Αίγυπτος - Μεσοποταμία - Νοτιοανατολική Ασία - Ινδία - Δυτική Ευρώπη - Λατινική Αμερική) με εμβάθυνση στις συνθετικές αρχές της αρχιτεκτονικής τους, την σχέση λειτουργίας – δομής – μορφής και ιδιαιτέρως την σημασία και τον συμβολισμό που λειτουργεί ως μέσο καθολικής έκφρασης του θείου.

Παρουσιάζονται τα θεμελιώδη γεωμετρικά σχήματα που εμφανίζονται διαχρονικά ως εργαλεία αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, σε διαφορετικούς τόπους

(Εικ. 4), όπως ο σταυρός, ο κύκλος, το τετράγωνο και οι συνδυασμοί τους. Η πυραμίδα, ο κύβος, η σφαίρα, και οι συνθέσεις όπου συνυπάρχουν. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ο λόγος του αγίου Γρηγορίου Νύσσης : *«Σταυρός εστί του ευκτηρίου το σχήμα τέσσαρσιν, ως εικός, οίκοις απανταχόθεν αναπληρούμενος. αλλά καταλαμβάνουσιν αλλήλας αι συμβολαί των οίκων, ώσπερ ορώμεν πανταχού τω σταυροειδεί τύπω γινόμενον.αλλ' έγκειται τω σταυρώ κύκλος οκτώ γωνίαις».*[1]

Τονίζεται η σημασία της κατακορυφότητας που υλοποιείται σε ναούς διαφορετικών θρησκειών. Επίσης οι διαφορές και οι ομοιότητες των ναών του παρελθόντος, όπως η σχέση του βυζαντινού με τον ελληνικό ναό της κλασικής αρχαιότητος καθώς και τον γοτθικό.

Διεξοδικά αναλύονται τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής του βυζαντινού ναού, με την χαρακτηριστική ογκομετρία όπου επιλέγεται ο σταυρός ως σχήμα της κάτοψης, και ο συνδυασμός του με τον κύκλο που δημιουργεί χώρους ημικυκλικής κάτοψης, ημικυλινδρικές καμάρες, ημισφαιρικούς και τεταρτοσφαιρικούς τρούλους. Η επιλογή των διαφορετικών συστημάτων κάλυψης των χώρων, που παράγει μια ποικιλία μορφών. Ο τρούλος που αποτελεί κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης (Εικ. 5, 6, 7), ως περίοπτο στοιχείο του ναού που με το υπόλοιπο σώμα του, συμβολίζει την σχέση ουρανού και γης, και ανάγεται στην σχέση επίγειου και επουράνιου κόσμου. Την κυριαρχία της κοίλης μορφής του τρούλου στο εσωτερικό, που συμβολίζει τον ουρανό ως τόπο εκπόρευσης του *Θείου Πνεύματος*, και συμβάλλει στην ανάταση των πιστών. Την σημασία της ζώνης των φωτιστικών ανοιγμάτων του τρούλου, που λειτουργούν ως φυσικοί προβολείς του πνευματικού φωτός και διασπώντας τα τοιχώματα του τυμπάνου, δημιουργούν την αίσθηση αιωρούμενου σώματος, που κατέρχεται από τον ουρανό στον χώρο των πιστών.

Επίσης την θέση του ομφαλίου στο δάπεδο του ναού, στο άκρο της νοητής κατακόρυφης γραμμής που το συνδέει με την κλείδα του τρούλου (Εικ. 8) και συμβολίζει τον άξονα του κόσμου (*AXIS MUNDI*).Το νοητό οριζόντιο άξονα που συνδέει την ευρισκόμενη στα δυτικά είσοδο του ναού, με το Ιερό Βήμα που ευρίσκεται στα ανατολικά, διαιρώντας την κάτοψη σε δύο τμήματα και συμβολίζοντας την *Πνευματική Πορεία*, από την δύση σύμβολο του το φυσικού σκότους, προς την ανατολή που συμβολίζει το φυσικό και πνευματικό φώς. Επίσης την ανοδικότητα αυτής της πορείας που υλοποιείται με την διαμόρφωση του δαπέδου βαθμιδωτά, και συμβολίζει την πνευματική άνοδο των πιστών.

Την προσπάθεια ώστε η μορφή του εσωτερικού χώρου να συμβάλλει στην κατάνυξη των πιστών και την προσήλωση τους προς τα δρώμενα, δημιουργώντας ένα θύλακα απομόνωσης από τον γήινο κόσμο. Αυτό υλοποιείται από την περιορισμένη οπτική επικοινωνία με το περιβάλλον, και την χαμηλή ένταση του

---

[1] Επιστολή προς Αμφιλόχιο, *Ελληνική Πατρολογία* (PG 46 σελ.1.100-1009).

εσωτερικού φωτός, γεγονός που προκύπτει από την μορφή των ανοιγμάτων. Συγκεκριμένα από την θέση και την μορφή των παραθύρων, που είναι σχετικά μικρού μεγέθους, ευρίσκονται πάνω από το επίπεδο των ανθρώπινων οφθαλμών και καλύπτονται με σταθερά και συνήθως έγχρωμα υαλοστάσια, με αποτέλεσμα τα πλευρικά ανοίγματα να χρησιμεύουν μόνο για φυσικό φωτισμό του χώρου και με περιορισμένη ένταση, χωρίς όμως τη δυνατότητα οπτικής επαφής με την εικόνα του περιβάλλοντος στο επίπεδο των πιστών.

Η αίσθηση που προκύπτει από τα μεγάλα ύψη τόσο στο εσωτερικό του ναού, με την σχετικά μεγάλη απόσταση δαπέδου και τρούλου και τις κιονοστοιχίες, όσο και στο εξωτερικό με το κωδωνοστάσιο που σηματοδοτεί την θέση του ναού στο περιβάλλον και συμβολίζει την σύνδεση της γης, ως τόπου των πιστών, με τις επουράνιες δυνάμεις.

Θεωρείται σημαντική και η αναφορά στην οργάνωση του χώρου στο εσωτερικό του ναού που δημιουργείται για την κάλυψη των αναγκών που κυρίως προκύπτουν από το τελετουργικό της Θείας Λειτουργίας, ως δραματοποιημένης αναβίωσης της επίγειας ζωής του Χριστού.

Επίσης αναφορά στο λειτουργικό τυπικό που έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς διαχρονικά έχει καθορίσει σε μεγάλο βαθμό τους παλαιότερους ναοδομικούς τύπους, και ταυτοχρόνως επηρεάζει τον σχεδιασμό νέων προτάσεων και πειραματισμών. Η χωροθέτηση της εισόδου προς το Νάρθηκα και παλαιότερα προς τον Γυναικωνίτη, καθώς και του Ιερού Βήματος που μορφοποιείται εξωτερικά, και των δύο χορών ψαλτών που ενίοτε σχηματίζονται και εξωτερικά με διακεκριμένους όγκους.

Κατά το μάθημα τονίζεται επίσης η σχέση της αρχιτεκτονικής και της αγιογραφικής τέχνης (Εικ. 9), που πέραν της προσφοράς της στην αισθητική του κτηρίου, συμβάλλει δια των εικόνων και των παραστάσεων που τοποθετούνται ιεραρχικά, από τον Χριστό Παντοκράτορα, στον τρούλο που είναι το υψηλότερο σημείο του εσωτερικού χώρου, μέχρι τους αγίους και οσίους σε χαμηλότερα επίπεδα, με σκοπό την κατανόηση της ορθόδοξης χριστιανικής πίστης.

Στο στάδιο αυτό, πέραν των σχετικών διαλέξεων, πραγματοποιούνται επισκέψεις σε βυζαντινούς ναούς, με ιδιαίτερη ιστορική και αρχιτεκτονική σημασία όπως : Σωτήρα Λυκοδήμου – Αγ. Θεόδωροι – Καπνικαρέα – Αγ. Ελευθέριος, Αγ. Απόστολοι Αγοράς, στην Αθήνα, Μονή Δαφνίου, Όσιος Λουκάς Βοιωτίας. Στη συνέχεια, με σκοπό την κατανόηση της αρχιτεκτονικής των εκκλησιών, όχι μόνο από την θεωρητική κατάρτιση αλλά και την βιωματική σχέση, οι σπουδαστές, εκπονούν εργασίες με αποτυπώσεις και μελέτες που αφορούν την ιστορία και την αρχιτεκτονική ιστορικών βυζαντινών ναών (Εικ. 10).

Το δεύτερο στάδιο του μαθήματος αφορά τον σχεδιασμό ενός συγχρόνου χριστιανικού ναού σε συγκεκριμένο οικόπεδο με σχετικό κτηριολογικό πρόγραμμα. Σχετικά με την αρχιτεκτονική των συγχρόνων ναών, πραγματοποιούνται

διαλέξεις για εκκλησίες που έχουν σχεδιαστεί από ιδιαίτερα σημαντικούς αρχιτέκτονες και ευρίσκονται στην Ελλάδα καθώς και στο εξωτερικό όπως : Ναός Αποστόλου Παύλου στην Κόρινθο (Αρ. Ζάχος), Ναός Αποστόλου Παύλου στην Ελβετία (Γ. Λάββας), Ναός Φάτιμα στην Πορτογαλία (Ν. Τομπάζης & Στ. Γυφτόπουλος), Ναός Παναγίας στην Ronchamp στην Γαλλία (Le Corbusier) (Εικ. 11), Ναός του Έτους 2000 στην Ιταλία (Richard Meyer), Ναός Αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης στην Βραζιλία (Oscar Niemeyer), St Mary's Cathedral στην Ιαπωνία (Kengo Tange) (Εικ. 12).

Στο στάδιο αυτό κατ' αρχήν οι σπουδαστές αναζητούν την κεντρική ιδέα της σύνθεσης, που οργανώνει τις ανάγκες περισυλλογής και λατρείας, και τις ανάγκες κίνησης και ανάτασης προς το θείο. Το κτήριο λειτουργεί αντιστικτικά ανάμεσα στο ιερό και το κοσμικό, στον έξω κόσμο και στον εσωτερικό, ανάμεσα στη στάση και στην κίνηση, τέλος ως σύμβολο κυριολεκτικό και μεταφορικό. Η μετάβαση από ένα χώρο στον επόμενο, οι αντιθέσεις, το στοιχείο της έκπληξης, το αίσθημα ανοικτού - κλειστού, οι αναλογίες των χώρων, οι γεωμετρίες και τέλος η ιεράρχησή τους είναι κυρίαρχα θέματα του σχεδιασμού.

Οι σπουδαστές αναζητούν μορφές που όχι μόνο εξυπηρετούν λειτουργικές ανάγκες αλλά ταυτοχρόνως λειτουργούν ως σύμβολα. Βασικά στοιχεία της σύνθεσης είναι οι τρεις άξονες, οι δύο οριζόντιοι και ο κατακόρυφος, που αποτελούν τις οριζόντιες και κατακόρυφες έλξεις που στις περισσότερες περιπτώσεις δημιουργούν τον χώρο του ναού, στον οποίο συχνά εμφανίζεται το σύμβολο του σταυρού.

Σημαντικά εργαλεία του σχεδιασμού είναι ακόμη η κλίμαξ και το μέτρο, η σύγκριση του ανθρώπου ως μέγεθος με τον πέριξ χώρο. Επίσης οι μορφές και οι όγκοι των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης, καμπυλότητες, κυρτές επιφάνειες, κεκλιμένα επίπεδα, καθαρά σχήματα, θόλοι και αντιστικτικά οργανικές μορφές, που αποτελούν πεδία διερεύνησης.

Χαρακτηριστικά αναφέρονται όσα εξαιρετικά καταθέτει ο αρχιτέκτων Βασίλειος Χαρίσης: «*Γίνεται φανερό πως ο αριθμός των μερών – χώρων του ναού, ο αισθητικός χαρακτήρας τους ως τάξη, η διάταξή τους ως αλληλουχία, η ιεράρχηση τους και ο χρόνος διάρκειας της αισθητικής δράσης τους, διαμορφώνουν το ρυθμό και τη μελωδία της έκφανσής τους. Με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να βιώνει συγκινησιακά τον κτιστό χώρο του κτηρίου ωσάν μουσική συμφωνία*».[2]

Πολύ σημαντικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης είναι το φως που άμεσα συνδέεται με το μέγεθος και την μορφή των ανοιγμάτων. Ο φωτισμός αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη δυναμικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής και βεβαίως της θρησκευτικής εμπειρίας. Η διαχείριση του φωτός που αποτελεί ση-

[2] Βασίλης Χαρίσης, *Υπόδειγμα Ορθόδοξης Ναοδομίας κατά τον Άγιο Γρηγόριο Νύσσης*, Αθήνα 2003.

μαντικό εργαλείο για τους σπουδαστές, τονίζει το συμβολισμό στοιχείων και μορφών, υπογραμμίζει μεταβάσεις και διαβαθμίσεις χώρων και γενικά ικανοποιεί το βασικό σκοπό του κτηρίου δηλαδή τη δημιουργία κατάλληλης ατμόσφαιρας για εσωτερική αναζήτηση, προσευχή και επικοινωνία με το θείο.

Σε ορισμένες περιπτώσεις οι σπουδαστές μελετούν τους χώρους αγιογράφησης και διακόσμησης, που αποτελούν «πρόκληση» για τον συνολικό σχεδιασμό ενός σύγχρονου ναού. Τέλος, σημαντικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί και ο περιβάλλων χώρος που μελετάται σε συνάρτηση με τις λειτουργικές ανάγκες του ναού . Άλλοτε λειτουργεί ως φίλτρο και χώρος μετάβασης από το τοπίο στο κτήριο, και άλλοτε αναδεικνύει το ναό ως κυρίαρχο στοιχείο της περιοχής.

Από τις σπουδαστικές εργασίες φαίνεται ότι οι φοιτητές, κατά την διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, χρησιμοποιούν τα σύγχρονα μέσα και επιλέγουν πρωτότυπους χειρισμούς, χωρίς να όμως απομακρύνονται εντελώς από το πνεύμα της ορθόδοξης παράδοσης. Ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, αποτελεί η ποικιλία των επιλογών καθώς και η πρωτοτυπία (Εικ. 13).

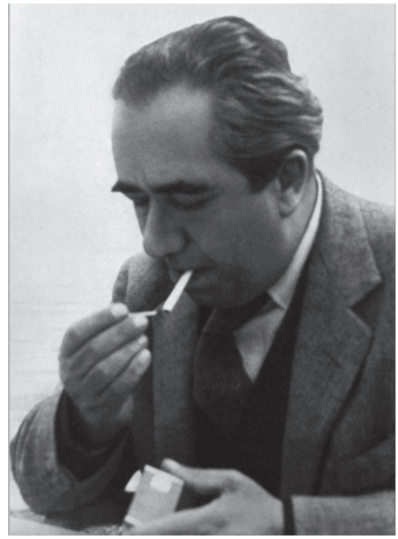
Στο επίπεδο της κάτοψης, στην πλειονότητα των θεμάτων, ακολουθούν παραλλαγές των ιστορικών προτύπων, όπως είναι η βασιλική και ο σταυροειδής ναός. Φαίνεται ότι επιθυμούν να διατηρήσουν κάποιους δεσμούς με την παράδοση, δεδομένου ότι ακόμα και οι πιο ριζοσπαστικές λύσεις έχουν αναφορές σε αυτή. Τα νέα στοιχεία που παρατηρούνται, σχετίζονται κυρίως με την επιλογή της μορφής κατά την επεξεργασία του κελύφους (Εικ.14) αλλά και τη σχέση του ναού με το αστικό περιβάλλον. Επίσης καινοτομούν στην διακόσμηση και την αγιογράφηση, στις περιπτώσεις που ασχολούνται και με αυτά τα θέματα.

Σημαντικό είναι το ότι προβληματίζονται έντονα πάνω στη χρήση των σύγχρονων τεχνολογιών και υλικών δομής καθώς και σε νέες υλικότητες που διαφοροποιούνται από τις συμβατικές. Στις εργασίες, συνεχής είναι η εμφάνιση του σταυρού τόσο στις όψεις μέσω των ανοιγμάτων, όσο και στην κάτοψη, και φαίνεται ότι αποτελεί επιβλητικό σύμβολο του ναού, επιβεβαιώνοντας την καθολική αποδοχή και την ισχύ του (Εικ. 15).

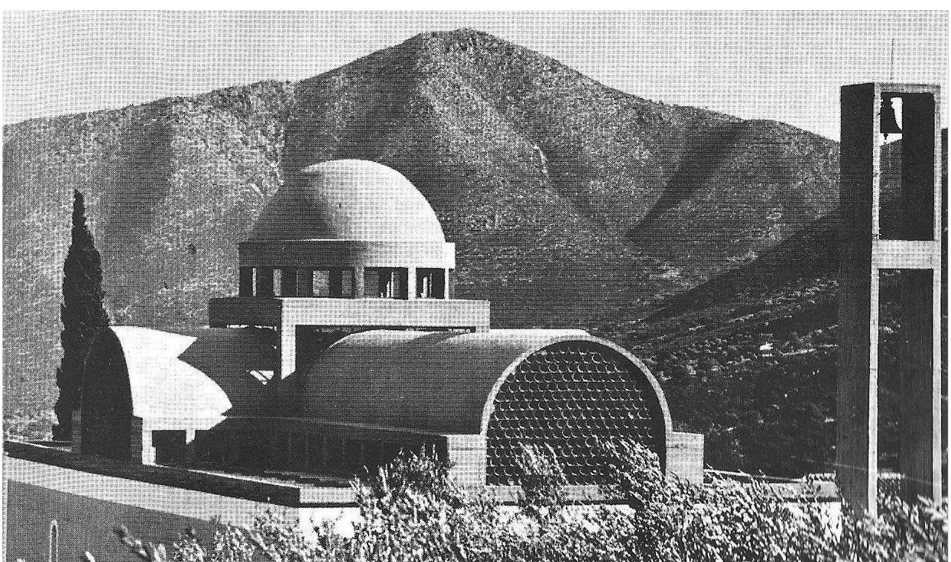
Κατά το τέλος του μαθήματος οι σπουδαστές παραδίδουν το τεύχος της εργασίας που αφορά τον βυζαντινό ναό και είναι ομαδική, καθώς και την μελέτη με τα σχέδια και το πρόπλασμα του συγχρόνου ναού που αποτελεί ατομική ή εργασία δύο ατόμων.



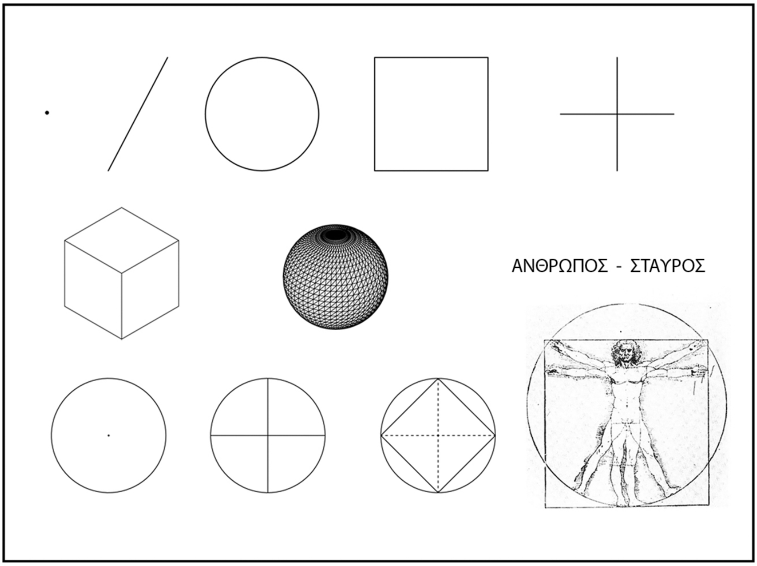
Εικ.1. Ο καθηγητής
Αναστάσιος Ορλάνδος.



Εικ. 2. Ο καθηγητής
Παναγιώτης Μιχελής.



Εικ. 3. Πούληθρα Κυνουρίας. Ορθόδοξος ναός (αρχιτέκτων Κωστής Γκάρτζος)



Εικ. 4. Θεμελιώδη γεωμετρικά σχήματα (Γ. Γιαννίτσαρης, 2008).



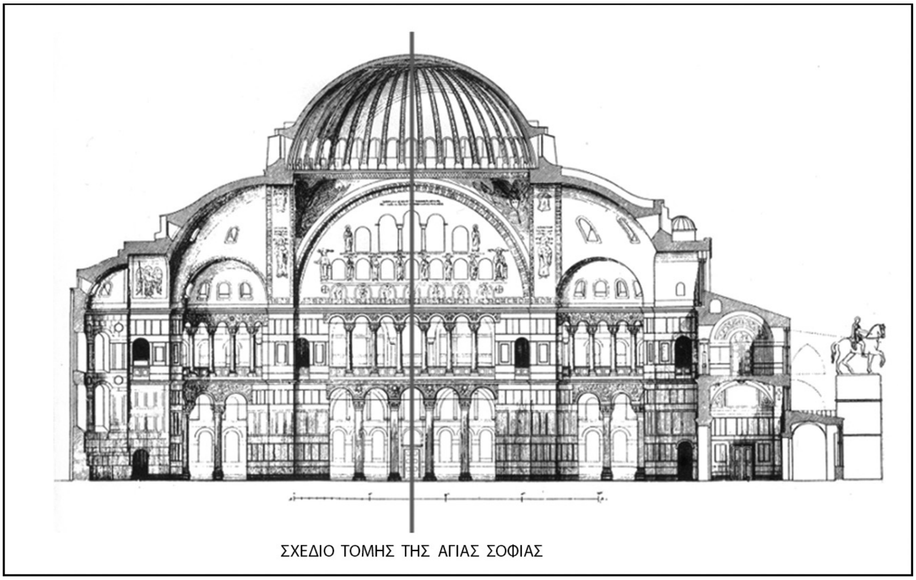
Εικ. 5. Κωνσταντινούπολη. Ναός Αγίας Σοφίας. Άποψη του εσωτερικού προς ανατολάς.



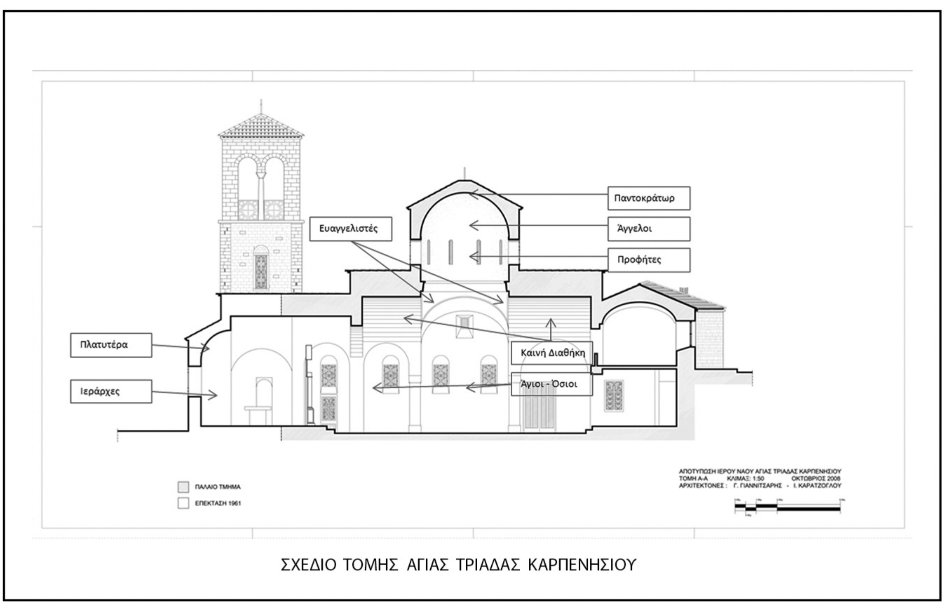
Εικ. 6. Μονή Δαφνίου, Καθολικό. Άποψη του τρούλου από το εσωτερικό.



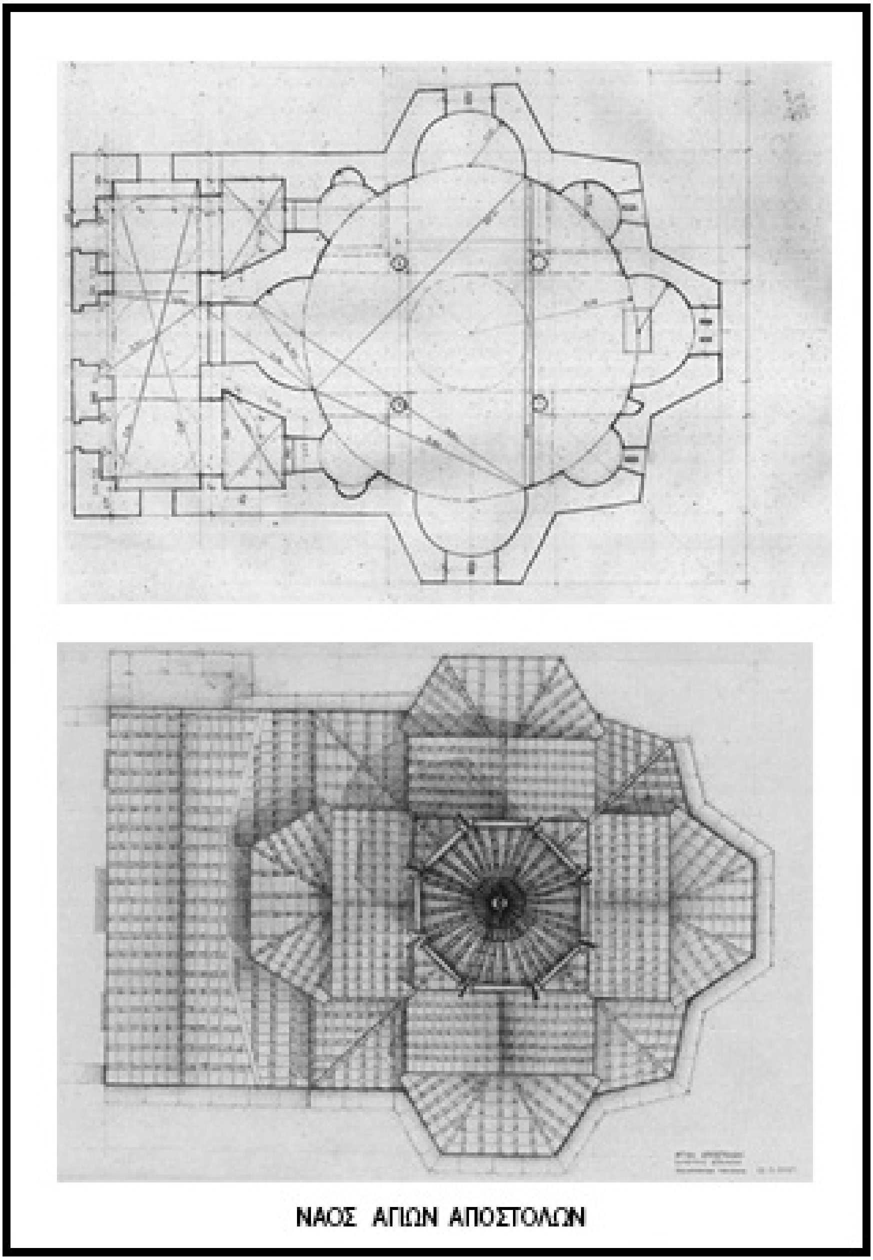
Εικ. 7. Μονή Οσίου Λουκά. Καθολικό. Άποψη του τρούλου από το εσωτερικό.



Εικ. 8. Κωνσταντινούπολη. Ναός Αγίας Σοφίας. Τομή κατά μήκος
με το νοητό κατακόρυφο άξονα.



Εικ. 9. Καρπενήσι. Ναός Αγίας Τριάδος. Τομή κατά μήκος με θέσεις αγιογραφιών
(Γ. Γιαννίτσαρης 2010).



Εικ. 10. Αθήνα. Ναός Αγίων Αποστόλων Αρχαίας Αγοράς. Κατόψεις (σχέδια σπουδαστών ΕΜΠ : Η. Πικάσης, Π. Σελτσιώτης, Στ. Συλεούνη, Π. Σωτηροπούλου 2013-2014)



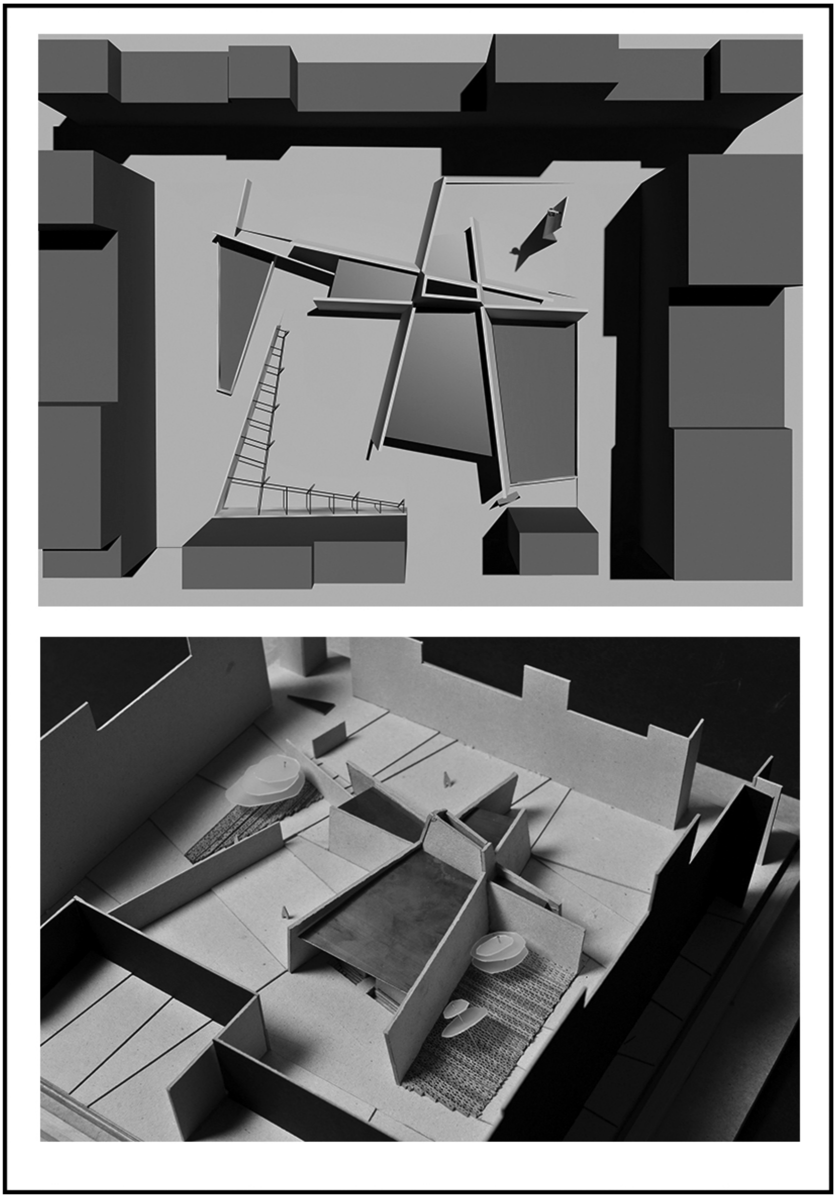
ΝΑΟΣ ΣΤΗΝ RONCHAMP - ΓΑΛΛΙΑ

Εικ. 11. Ronchamp. Ναός Παναγίας. Απόψεις εξωτερικού και εσωτερικού.

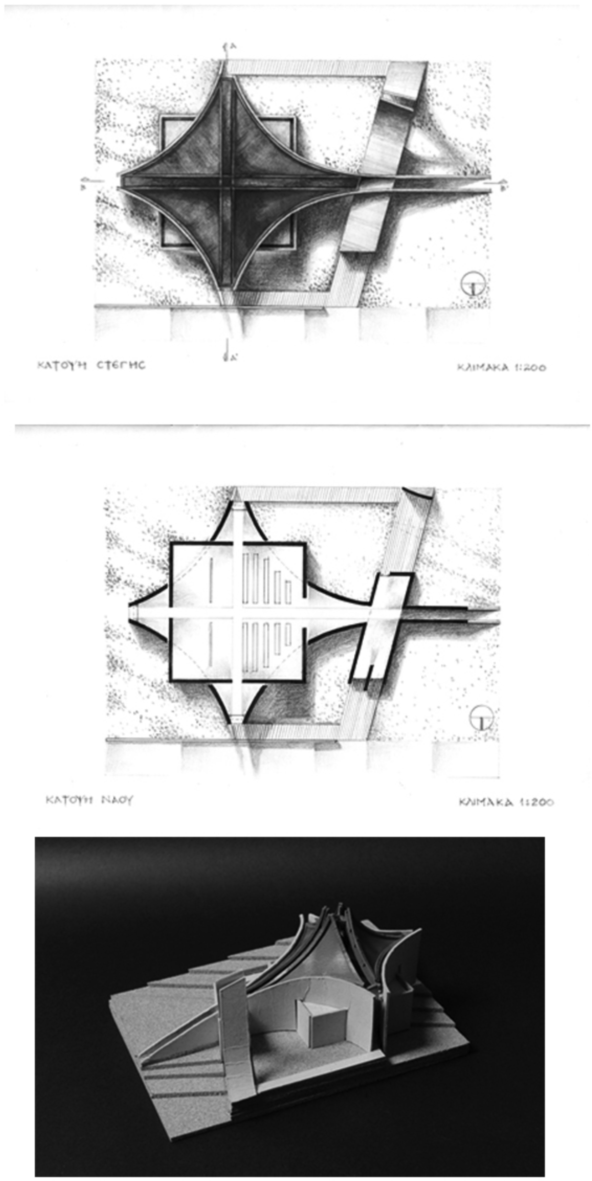


ΝΑΟΣ ST. MARYS CATHEDRAL TOKYO, ΙΑΠΩΝΙΑ

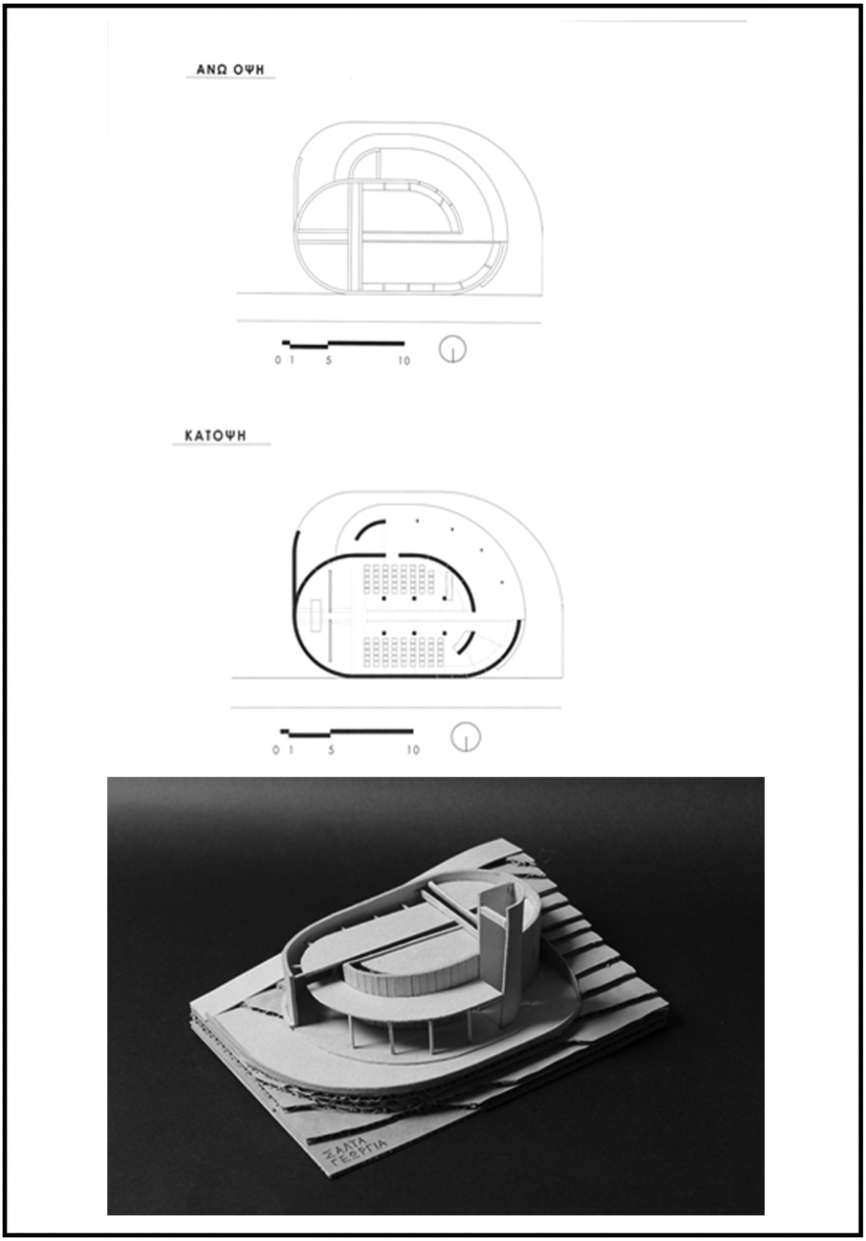
Εικ. 12. Τόκυο Ιαπωνίας, St. Mary's; Cathedral, εικόνες από το εξωτερικό και το εσωτερικό του ναού..



Εικ. 13. Σχεδιασμός σύγχρονου ναού στην Αθήνα, Κώστα Πίττας & Χρήστος Κουφίδης, σπουδαστές Ε.Μ.Π (2011-12).



Εικ. 14. Σχεδιασμός σύγχρονου ναού στην Αθήνα,
Έριντα Βόγια σπουδάστρια Ε.Μ.Π (2013-14)



Εικ. 15. Σχεδιασμός σύγχρονου ναού στην Αθήνα,
Γεωργία Σάλτα σπουδάστρια Ε.Μ.Π (2014-15).

Γιάννης Γιαννούτσος

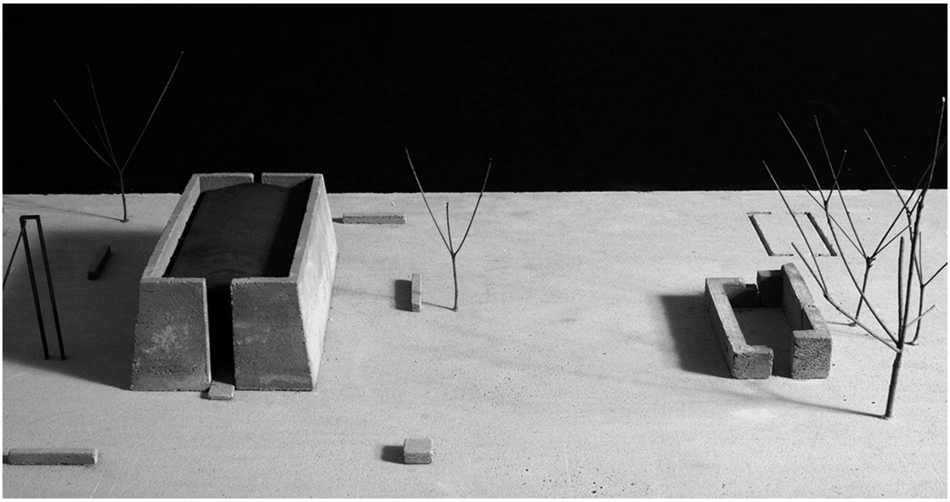
«ΑΣΠΡΟΚΚΛΗΣΙΑ», ΠΑΛΑΙΑ - ΝΕΑ. ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑΣ ΔΥΟ ΞΩΚΛΗΣΙΩΝ

Η παρούσα σύνθεση εφορμάται από τη διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε μια προϋπάρχουσα και σε μια νέα δομή που καλούνται να συνυπάρξουν σε κοινό τόπο.

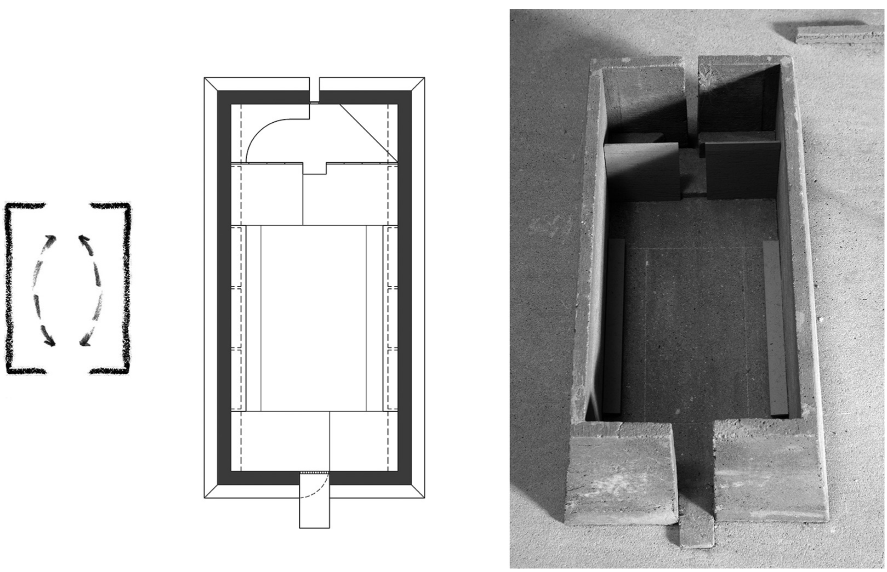
Το θέμα αφορά στη δημιουργία μιας μικρής εκκλησίας στην περιοχή Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. Η ιδιαιτερότητα του θέματος έγκειται στην ύπαρξη εντός της περιοχής μελέτης των ερειπίων μιας παλαιότερης μικρής εκκλησίας που ονομάζεται 'Ασπροκκλησιά' και ανάγεται στο 19ο αιώνα.

Προτείνεται η δημιουργία ενός εσωστρεφούς χώρου, μιας 'αγκαλιάς'. Η σύνθεση αποκτά μονολιθικό χαρακτήρα με το εξωτερικό κέλυφος να περικλείει τον έσω πυρήνα. Η δομή της αποτελείται από δυο ισχυρά κεκλιμένα τοιχία και από ελαφριά θολωτή στέγη εγκιβωτισμένη σε αυτά. Τα τοιχία σχεδιάζονται σε σχήμα Π ώστε να μορφώνουν τον εσωτερικό χώρο - 'αγκαλιά'. Η εγκιβωτισμένη στέγη, διατηρεί μικρή απόσταση από τα τοιχία ώστε να δημιουργούνται δυο περιμετρικοί φεγγίτες που φωτίζουν το εσωτερικό. Τα ανοίγματα περιορίζονται σε δυο κατακόρυφες οπές, της εισόδου και του Ιερού, τονίζοντας έτσι τον άξονα Ανατολής - Δύσης. Η νέα σύνθεση τοποθετείται δίπλα στην παλαιά Ασπροκκλησιά και καλείται να συνομιλήσει με αυτή.

Στο εν λόγω θέμα τίθενται ζητήματα, όπως, με ποιον τρόπο δύναται η παράδοση να τροφοδοτήσει μια νέα σύνθεση. Ίσως δεν μπορεί να τεθεί με πιο στοχευμένο τρόπο το ερώτημα, από τα λόγια ενός γέροντα στο Άγιον Όρος, όταν βλέποντας χτίστες να επισκευάζουν μια παλαιά λιθοδομή, τους παρότρυνε να μη μιμούνται έναν τρόπο χτισίματος αλλά να κατανοούν το βαθύτερο εκείνο πνεύμα που τη δημιούργησε.



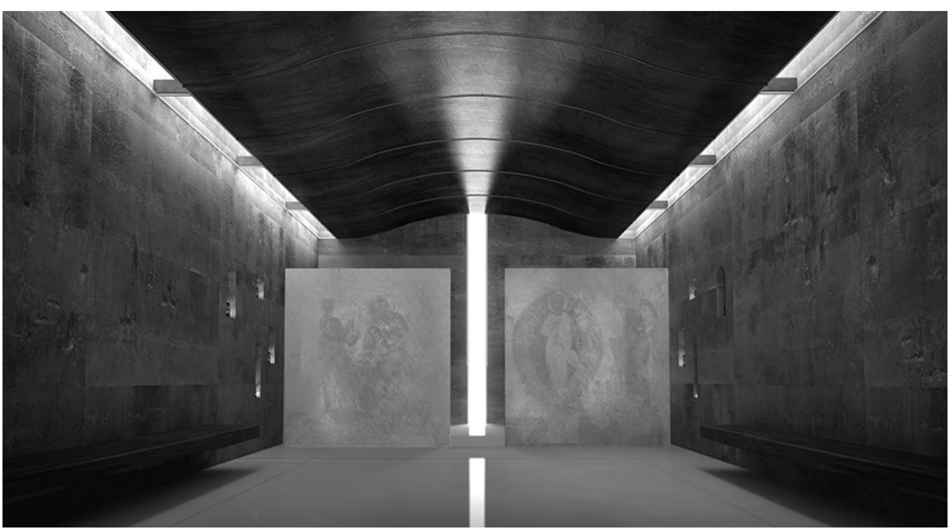
Εικ. 1. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Παλαιά - νέα.



Εικ. 2. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Η δομή της σύνθεσης.



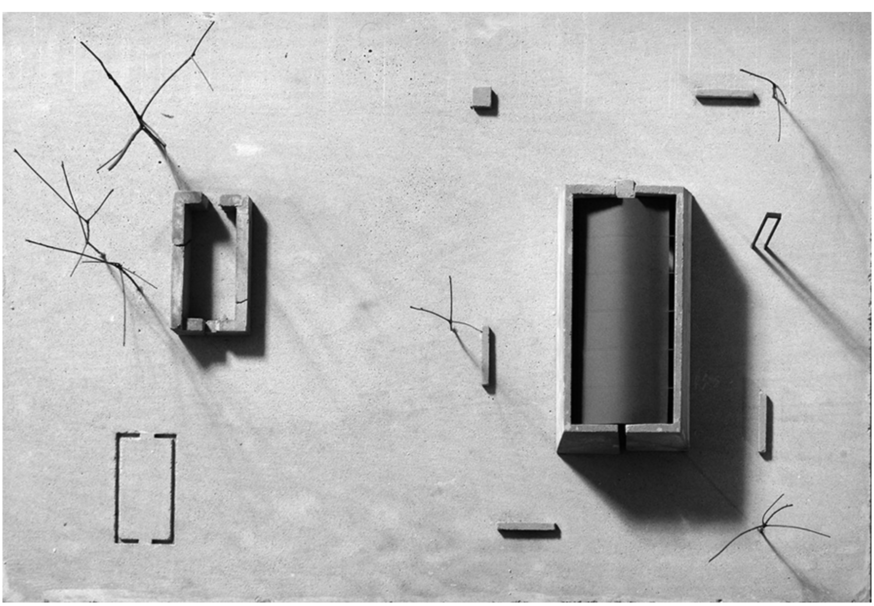
Εικ. 3 . Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Άποψη από τα βορειοδυτικά.



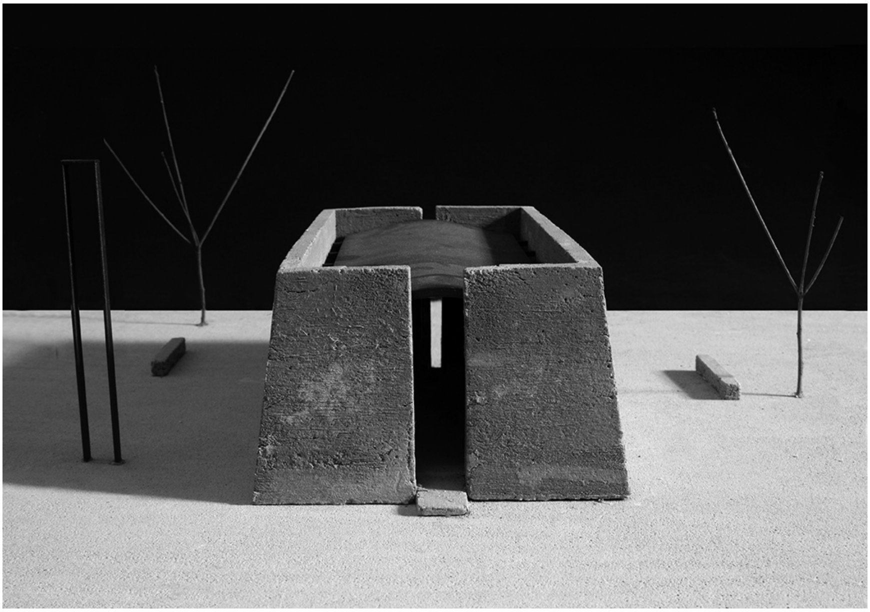
Εικ. 4. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Άποψη του έσω χώρου.



Εικ. 5. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά».
Σκίτσο προσέγγισης της σχέσης παλαιού - νέου.



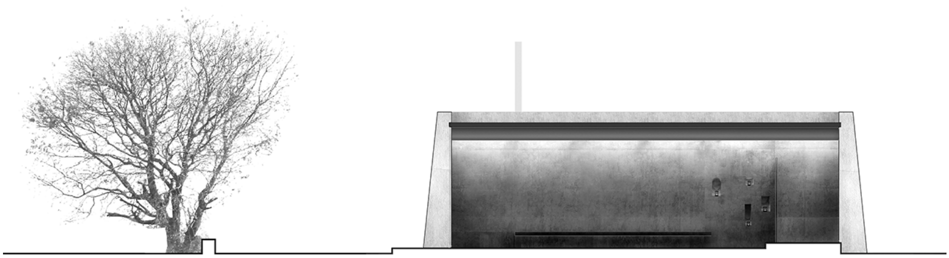
Εικ. 6. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Η σχέση παλαιάς και νέας εκκλησίας. Μακέτα



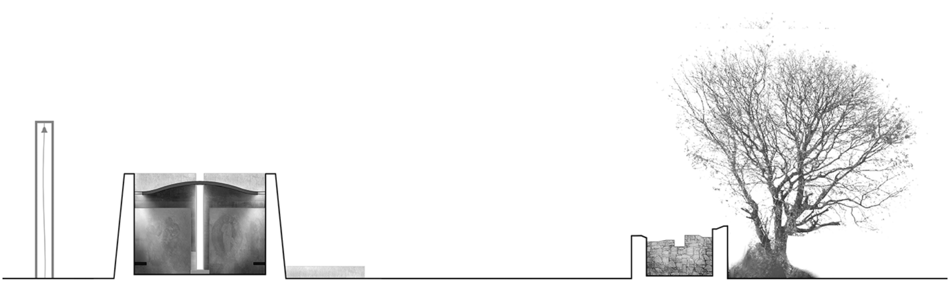
Εικ. 7. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Ασπροκκλησιά.
Λεπτομέρεια εξωτερικού. Μακέτα.



Εικ. 8. Στράτος Ακαρνανίας. «Ασπροκκλησιά». Μακέτα του έσω χώρου.
Διακρίνεται η σχέση φωτός - σκιάς.



Εικ. 9. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας «Ασπροκκλησιά». Τομή Α-Δ.



Εικ. 10. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας «Ασπροκκλησιά». Τομή Β-Ν.



Εικ. 11. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. Λεπτομέρεια εσωτερικού



Εικ. 12. Στράτος Αιτωλοακαρνανίας. Νυχτερινή άποψη

† Μαρία Καζαμία-Τσέρνου – Ευάγγελος Παπαθανασίου

ΑΠΟ ΤΟ *ΜΕΤΖΗΤ* (MESCID) ΣΤΟ ΝΑΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ Γ′ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΡΑΤΟΥ (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)[1]

Εκτός των ανατολικών τειχών της Θεσσαλονίκης, στο ύψος της Πύλης της Καλαμαρίας, και πέραν των εκεί ευρισκομένων εκτεταμένων νεκροταφείων, και δή πέραν των ανατολικών ορίων του οθωμανικού, και νοτίως του εβραϊκού νεκροταφείου, σε μιαν εκτεταμένη περιοχή, καλούμενη «Κισλάς» και «Kışla meydanı»[2], όπου σήμερα αναπτύσσονται οι εγκαταστάσεις του Τρίτου Σώματος Στρατού, του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, του (άλλοτε) «Πάρκου της Ανθοκομικής» και του Νέου Δημαρχείου (πρώην Στρατοπέδου Τσιρογιάννη), συγκροτήθηκε ήδη από το καλοκαίρι του 1830[3] μέγας στρατώνας πεζικού

---

1. Θα θέλαμε κι από εδώ να ευχαριστήσουμε θερμώς, για την ουσιαστική βοήθεια και συμβολή τους στη εργασία αυτή, τον αρχιτέκτονα κ. Δημήτριο Παπαδέλη, τον καθηγητή του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας κ. Βασίλειο Κολώνα, τον πρώην Διοικητή του Γ′ Σώματος Στρατού/NATO Rapid Deployable Corps-Greece (κατά το διάστημα: 8 Μαρτίου 2014 - 2 Μαρτίου 2016), αργότερα Διοικητή της 1ης Στρατιάς και νυν Διοικητή της Εθνοφρουράς, Αντιστράτηγο Ηλία Λεοντάρη, και τον Στρατιωτικό Ιερέα, Αρχιμανδρίτη π. Μελέτιο Κουράκλη, Διευθυντή του Γραφείου Στρατιωτικών Ιερέων του Γενικού Επιτελείου Στρατού (ΓΕΣ) και βεβαίως τον εφημέριο του ναού π. Μαρίνο Πατεράκη. Ολοκληρώνουμε περί του ναού και σχετική μονογραφία.

2. Kışla, σημαίνει: κυρίως «στρατών», «στρατώνες» και «τόπος διαχείμανσης βοοειδών», ή γενικώς «χειμερινής βοσκής ζώων» (Ἰ. Χλωροῦ, *Λεξικὸν Τουρκο-Ἑλληνικόν*, Τόμος Α′, Ἐν Κωνσταντινουπόλει: Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου 1899, s. l., 1291, και *New Redhouse Turkish-English Dictionary*, Istanbul [8]1986, s. l., 658). «Κισλάδες» εκαλούντο οι ανά την Οθωμανική επικράτεια στρατώνες, ή οι μόνιμοι τόποι στρατωνισμού μονάδων. Έτσι και ο χείμαρρος, που διήρχετο από τα ανατολικά όρια των Στρατώνων, ο λεγόμενος αργότερα και «Λάκκος», που από την δεκαετία του '70 καλύφθηκε από την Οδό Καυταντζόγλου, αναγράφεται σε παλαιούς χάρτες και ως «Κισλά-Ντερές» (Kışla-Deresi), ενώ είναι γνωστός αργότερα και ως «Χείμαρρος Λύτρα», ή «Χείμαρρος Στρατηγείου» (βλ. Βασίλης Δημητριάδης, *Τοπογραφία τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1983, 219, 224, 226, 231, και Ντίνος Παπασπύρος, *Ο λάκκος: Διαδρομές και στάσεις [Μικρά Πεζά]*, Θεσσαλονίκη 2000, 9).

3. Δημητριάδης, *Τοπογραφία τῆς Θεσσαλονίκης*, 239, σημ. 11.

και διαμορφώθηκε πεδίον ασκήσεων («ἔμπεδον») και επιδείξεων[4], το γνωστό αργότερα ως: «Στρατώνες Στρατηγείου», «Πεδίον του Άρεως»[5], «Πλατεία Στρατιωτικών Γυμνασίων» και «Πεντηκοστό» (Σύνταγμα).

Οι παλαιοί αυτοί στρατώνες γκρεμίζονται ολοκληρωτικά στις αρχές του 20ου αιώνα,[6] στα πλαίσια του τότε κλίματος εξωραϊσμού της πόλης, και πολύ γρήγορα, μέσα στην ίδια χρονιά, στα 1903 ολοκληρώνεται ένα μέρος των νέων Στρα-

---

4. Γ. Κ. Μωραϊτόπουλος, *Τοπογραφία Θεσσαλονίκης*, Ἐν Ἀθήναις 1883, 25. Οι εργασίες ανέγερσης των επιμέρους κτιρίων ολοκληρώθηκαν το 1838 (Δημητριάδης, *ό. π.*, 223 [Εικ. 67], και Β. Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών. Εικονογραφία της συνοικίας των Εξοχών [1885-1912]*, Θεσσαλονίκη 2014, 121-122, Εικ. 95, 96). Βλ., επίσης, φωτογραφία (πιθανώς του 1890-1893) με το κτίριο του στρατώνα, στο: Ε. Χεκίμογλου-Esra Danacioğlu, *Θεσσαλονίκη πριν από 100 χρόνια. Το μετέωρο βήμα προς τη Δύση*, Θεσσαλονίκη 1998, 43, και επί πλέον φωτογραφίες στο: Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών*, 122-123, Εικ. 95-96. Σχηματική κάτοψη και χωροθέτηση του συγκροτήματος αυτού, καθώς και του συνοδεύοντος στρατιωτικού νοσοκομείου, βλέπει κανείς σε χάρτες της πόλεως, που εκδόθηκαν μεν στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αι. αντανακλούν, ωστόσο, μία πραγματικότητα ολίγον τι παλιότερη - βλ. Alexandra Yerolympos, "Formes spatiales d'expansion urbaine et le rôle des communautés non musulmanes à l'époque des Réformes. Études de cas dans les villes des provinces européennes de l'Empire ottoman (1839-1912)", *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 107-110 (2005), (Identités confessionnelles et espace urbain en terres d'islam), Fig. 3 (Χάρτης του 1850), και τα *Τα χαρακτικά της Θεσσαλονίκης από τον 15ο έως και τον 19ο αιώνα (από τις συλλογές των Γιώργου Πατιερίδη και Κώστα Σταμάτη)*, Έκδ. Μουσείου Φωτογραφίας «Χρήστος Καλεμκερής» του Δήμου Καλαμαριάς, Θεσσαλονίκη 2009, 24 και 25, καθώς και Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών*, 38 (Εικ. 14). Το συγκρότημα αυτό, σχήματος κλειστού ορθογωνίου, με μεγάλη εσωτερική περίκλειστη αυλή, έχει τα αρχιτεκτονικά στοιχεία των δημοσίων κτηρίων της εποχής του –για το Ελληνικό Βασίλειο ομιλούμε για αρχιτεκτονική Οθωνικής Εποχής– με αδιάρθρωτες μακρές και αυστηρές επιφάνειες και μακρές σειρές ομοιόμορφων ορθογωνίων παραθύρων ανά όροφο στις όψεις, ομοιάζει δε κατά πολλά με τον μεγαλύτερο οθωμανικό στρατώνα του Μοναστηρίου (Manastır'da Askeri Kışla). Σε επιχρωματισμένη ξυλογραφία, που εκδόθηκε στα 1890, φαίνεται πώς έχει αρχίσει ήδη η μερική διάλυσή του αφού απουσιάζει η ανατολική πλευρά του ορθογωνίου (βλ. *Τα χαρακτικά της Θεσσαλονίκης*, 59). Η δυτική πλευρά του παλαιού στρατώνα καθώς και το στρατιωτικό νοσοκομείο πίσω από αυτόν, διακρίνονται και σε φωτογραφία του 1885, με κύριο θέμα το Λευκό Πύργο –βλ. Sakis Serefas-Haris Yiakoumis, *Thessalonique à la première personne*, Athènes: Éd. *Kallimages* 2005, 22-23.

5. Βλ. *Champ de Mars* στο χάρτη που συνόδευσε την έκθεση Αλέξανδρου Α. Πάλλη, επικεφαλής της Διεύθυνσης Θυμάτων Πυρκαϊάς. Ο χάρτης αυτός δημοσιεύτηκε μεν στα 1919, είχε όμως σχεδιαστεί πρίν από το 1906, γύρω στα 1900. Η δημοσίευση του χάρτη και οι πρώτες πληροφορίες για αυτόν, στο: Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης*, 218, 226, 231. Οι κύριοι αυτοί στρατώνες της Θεσσαλονίκης αποκαλούνται και Αυτοκρατορικοί Στρατώνες (Kışla-i Hümayun) (Δημητριάδης, *ό. π.*, 231).

6. Ο παλαιός αυτός στρατώνας υφίσταται ακόμη στην αποτύπωση της περιοχής πέρα από τα ανατολικά τείχη της πόλης, στα 1898 (Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών*…, 56-57 [Εικ. 30]). Γκρεμίζεται στα 1903 (Κολώνας, *ό. π.*, 122).

τώνων, με πρώτο το κεντρικό κτήριο του Στρατηγείου[7], σε σχέδια του αρχιτέκτονα Vitaliano Poselli[8]. Από το συγκρότημα ξεχωρίζει το νέο κτίριο διοίκησης των οθωμανικών στρατώνων, το Αρχηγείο του Τρίτου Σώματος του Οθωμανικού Στρατού. Το επιβλητικό κτίριο του Poselli αποπνέει τον εκλεκτικισμό, που αυτός εφήρμοζε σε όλα τα δημόσια και ιδιωτικά κτίρια που έχτισε στην πόλη –Παλαιάς Φιλοσοφικής Σχολής, Διοικητηρίου, Έπαυλης Μορπούργο (πρώην οικίας Ζαρντινίδη), κ. ά.– μεταξύ 1880 και 1910, σε στενή συνεργασία με την οθωμανική διοίκηση. Στον αρχιτεκτονικό αυτό ρυθμό, ο αρχιτέκτονας συνδυάζει αρμονικά διάφορα στοιχεία από άλλους ρυθμούς (κλασικό, γοτθικό κ.λπ.)[9].

Οι έδρες των οθωμανικών μονάδων επεδίωκαν να έχουν τον δικό τους Οίκο Προσευχής (μασγίδιον, ή σμαγίδιον, ή μεστζήτ)[10]. Σε πολλές περιπτώσεις, πρόκειται συνήθως για περίκεντρα ανεξάρτητα κτήρια. Ένα τέτοιο μετζήτ σωζόταν, για παράδειγμα, στον στρατώνα της Καστοριάς - αργότερα: «Στρατόπεδον Μαθιουδάκη» - παραπλεύρως του κτιρίου Διοίκησης (Εικ. 1). Αντίστοιχο mescid, κατά την γνώμη μας, είναι και το περίκεντρο κτήριο του 1848 στο Φρούριο του Βαρδαρίου (Tophâne),[11] και βέβαια το γνωστό μεστζήτ του *Φρουρίου της Καλαμαριάς*, ή *Πύργου των Γενιτσάρων*, ή *Λευκού Πύργου*, που χρησίμευε στο ισόγειο και ως τεκές (Εικ. 2)[12]. Δεν γνωρίζουμε εάν οι Παλαιοί

---

7. Εφημ. *Ἀλήθεια* της 12.7.1903. Ο Τομανάς αναφέρει λανθασμένως ότι το 1891 ολοκληρώθηκε το νέο κτίριο του Στρατηγείου (Κ. Τομανάς, *Χρονικό της Θεσσαλονίκης 1875-1920*, Θεσσαλονίκη 1995, 95). Με την ολοκλήρωση του νέου Στρατηγείου και πολύ σύντομα και μεγάλου μέρους των συμπληρωματικών κτηρίων του Στρατώνα μεταφέρθηκαν εκεί διάφορες στρατιωτικοδιοικητικές υπηρεσίες, που φιλοξενούνταν έως τότε σε άλλα κτίρια στην περίμετρο του Λευκού Πύργου (Τομανάς, *ό. π.*, 95). Σε παλιές καρτ-ποστάλ διακρίνεται η λεωφόρος Στρατού που οδηγεί από την *Πύλη της Καλαμαρίας* στο στρατόπεδο και η οποία είναι ακόμα χωματόδρομος, Ευ. Χεκίμογλου, *Τα Μυστήρια της Θεσσαλονίκης. Κείμενα για τους χαμένους τόπους της πόλης*, Θεσσαλονίκη 2001, 34-35.

8. Γ. Επαμεινώνδας – Ι. Δ. Στεφανίδης, *Η Δύση της Ανατολής. Θεσσαλονίκη 1870-1912. Τα χρόνια του μετασχηματισμού*, Αθήνα 2012, 70, Εικ. 50, 51. Βλ. και Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών*, 124, Εικ. 97.

9. Β. Σ. Κολώνας - Λ. Γ. Παπαματθαιάκη, *Ο αρχιτέκτονας Vitaliano Poselli. Τα έργα του στη Θεσσαλονίκη 19ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1980, 44 κ.εξ.

10. *Μεστζίτ*: τέμενος μικρών διαστάσεων χωρίς μιναρέ. Αυτή είναι και η διαφορά του από το τζαμί. Σε διάφορες αραβικές διαλέκτους προφέρεται «μασγκίτ». Στα κείμενα βυζαντινών συγγραφέων απαντά ως «μασγίδιον» – βλ. Νίκος Χειλαδάκης [απόδοση], *Εβλιά Τσελεμπί-John Covel: Ἀπό Κωνσταντινουπόλεως εἰς Ἀδριανούπολιν [Δύο παράλληλες διαδρομές μέσα στο χρόνο]*, Αθήνα: Εκδ. «Εκάτη» 1993, 63, και Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης*, 350, υποσημ. 1. Περί μετζητίων βλ. Semavi Eyice, "*Mescid*", *İslam Ansiklopedisi*, τόμ. 8, 1-118, και A. Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara 1964, 99-101.

11. Ανακαινίστηκε στα 1848, προς χρήσιν των στρατιωτών του φρουρίου (βλ. Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης*, 349).

12. Το mescid εντός του περιβόλου του *Κάστρου της Καλαμαριάς* –πρόκειται για το φρου-

Στρατώνες, του 1830, διέθεταν, εξ αρχής, ή αργότερα, κάποιον ιδιαίτερο, ή ανεξάρτητο χώρο, ως Οίκο Προσευχής, ή απλώς εξυπηρετούντο από το μεστζήτ του Λευκού Πύργου.

Ο αρχικός οκταγωνικός πυρήνας του σημερινού ναού των Αγίων Κωνσταντίνου & Ελένης[13] Γ′ Σώματος Στρατού, στη Θεσσαλονίκη, υπήρξε ένας παρόμοιος Οίκος Προσευχής, που τοποθετήθηκε στον χώρο στα νοτιοδυτικά του κεντρικού κτιρίου διοίκησης των οθωμανικών στρατώνων, και μεταξύ αυτών και της νοτιοανατολικής γωνίας των οθωμανικών νεκροταφείων, μπροστά από τη Λεωφόρο Στρατού (Εικ. 3). Επρόκειτο για μία απλή ευρύχωρη οκταγωνική αίθουσα προσευχής, που θύμιζε *τουρμπέ* (türbe)[14], άνευ προσθήκης προστώων (riwaq), προσκεκολλημένων στις εσωτερικές της πλευρές (Εικ. 4). Η μοναδική αυτή αίθουσα είναι εκτάσεως 112 τετραγωνικών μέτρων, εσωτερικής δια-

ριακό συγκρότημα του Λευκού Πύργου– θα πρέπει μάλλον να χρονολογηθεί κάποια στιγμή μετά την ανέγερση του πολυγωνικού περιβόλου γύρω από τον Λευκό Πύργο. Ο Machiel Kiel –“A note on the exact date of construction of the White Tower”, *Balkan Studies* 14 (1973), 352-357, και του ιδίου, *Studies on the Ottoman architecture of the Balkans. A Legacy in Stone*, Variorum Collected Studies (CS 326), Aldershot, UK: Variorum 1990, 357– θεωρεί, βάση της γνωστής επιγραφής πάνω από την πύλη του κεντρικού πύργου, πώς πύργος και περίβολος κτίστηκαν στα 1536, επί Σουλεϋμάν του Μεγαλοπρεπούς. Κατά τον Δημητριάδη ο περίβολος μόνον κτίστηκε ίσως επί Σουλεϋμάν, στα 1535-1536, κατά την διάρκεια ανακαινιστικής επεμβάσεως στον προϋπάρχοντα πύργο (Δημητριάδης, *ό. π.*, 349). Ο περίβολος αυτός ενδέχεται πράγματι να προστέθηκε για πρώτη φορά γύρω από τον κυλινδρικό πύργο του 15ου αιώνα στα 1536 (βλ. Μελίνα Περδικοπούλου, «Τα κεραμοπλαστικά κοσμήματα του Rumeli Hisar και του Λευκού Πύργου. Μια απόπειρα συμβολής στη χρονολόγηση του τελευταίου», *Μακεδονικά* 41 [2015-16], 85). Ο Εβλιγιά Τσελεμπή (1667) χαρακτηρίζει το μεστζήτ εκεί ως *δερβισικόν ησυχαστήριον (ζαουϊέ)* (Ν. Μοσχόπουλος, «Η Ελλάς κατά τον Εβλιά Τσελεμπή», *ΕΕΒΣ* 16 [1940], 333). Θα πρέπει μάλλον στον κάτω όροφο να λειτουργούσε ως τεκκές και στον άνω όροφο ως μεστζήτ. Κατά τη γνώμη μας, θα πρέπει να χρονολογήσουμε τον τεκκέ-μεστζήτ του Λευκού Πύργου μεταξύ του τέλους του 16ου και των μέσων του 17ου αι. σε κάποιες από τις πολλές ανακαινιστικές φάσεις του συγκροτήματος. Στις αρχές του 20ου αι. κτίζεται και το τζαμί του οθωμανικού στρατοπέδου στα δυτικά της πόλης –στρατοπέδου μεταγενέστερα γνωστού ως «Παύλου Μελά»– με ορθογώνια, ωστόσο, κάτοψη (Zeytinlik Kışlası Camisi) .

13. Η αφιέρωση του ναού και στην αγία Ελένη είναι σχετικώς πρόσφατη και θεολογικώς μεν ορθή - βλ. παρακάτω. Είναι όμως και ανιστόρητη διότι η αφιέρωση του ναού αρχικώς μόνον στον Άγιο Κωνσταντίνο οφείλεται σε συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους που θα αναφερθούν στη συνέχεια.

14. Ο αρχιτέκτονας υιοθέτησε το οκταγωνικό σχήμα εμπνεόμενος ίσως και από το σχήμα των *türbe* (μουσουλμανικών μαυσωλείων). Αρκετοί, μάλιστα, τουρμπέδες υπήρχαν και στη Θεσσαλονίκη, ένας από τους οποίους διατηρείται μέχρι σήμερα, ο *türbe* του *Musa Baba* στην Άνω πόλη (πλατεία Τερψιθέας) – βλ. Η. Πετρόπουλος, *Η οθωμανική παρουσία στη Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1980, και Ν. Χόρμπος–Αθ. Ε. Καραθανάσης, *Εικόνες της Παλαιάς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2013, 112 (φωτ.), καθώς και Επαμεινώνδας-Στεφανίδης, *Η Δύση της Ανατολής…*, ό. π., Εικ. 215. Άλλος τουρμπές, που δυστυχώς κατεδαφίστηκε, υπήρχε στο νότιο προαύλιο της Αχειροποιήτου (Eski Cuma Camisi).

μέτρου: 12,5 μέτρων, μήκους πλευράς εξωτερικώς: 5,40 μέτρων, στεγάζεται δε από μια ελαφριά χαμηλωμένη θόλο από τσατμά, άνευ τυμπάνου, στη μορφή χαμηλωμένου πτυχωτού τρούλου - *melon shaped*, ή *pumkin dome*- τόσο εσωτερικά, όσο και εξωτερικά, με οκτώ τομείς που αντιστοιχούν στις οκτώ κάθετες πλευρές του οκταγώνου, και επενδεδυμένη εξωτερικώς με μολυβδόφυλλα. Η στέγη αυτή στηρίζεται απ'ευθείας επί των πλευρών του οκταγώνου, με τέτοιον τρόπο, ώστε από το εσωτερικό, ψηλά, στην απόληξη των τοίχων, δημιουργείται μία έντονη περιμετρική πατούρα, μεταξύ των τοίχων και της στέγης. Το ύψος του κλειδιού της θόλου από το δάπεδο του ναού είναι στα 10,9 μέτρα. Στις πέντε πλευρές του οκταγώνου (Β, ΒΔ, Δ, ΝΔ, ΝΑ) ανοίγονταν από ένα νεογοτθικό λογχοειδές παραθύρωμα, η επεξεργασία των επιμέρους στοιχείων του οποίου εμφανίζεται αυστηρή και επίπεδη (plate tracery), ενδέχεται, ωστόσο, αρχικώς σε κάποια από τα παραθυρώματα τα πλαίσια να εμφάνιζαν πολυπλοκότερη λάξευση (Εικ. 5α, 5β). Η είσοδος βρισκόταν στη νοτιοδυτική πλευρά του οκταγώνου. Το άνοιγμα της θύρας, χαμηλότερο από τα παραθυρώματα, απέληγε σε ημικυκλικό τόξο και έφερε έξεργο λαξευτής τοιχοδομίας (rusticated) πλαίσιο, νεοαναγεννησιακής πνοής, το δεύτερο στοιχείο που μαζί με τα νεογοτθικά παραθυρώματα, καθιστά και το απλής μορφής και μικρής κλίμακος αυτό έργο εκλεκτικιστικό (Εικ. 5α, 5β). Στο εσωτερικό, μία ρηχή, μη προβαλλόμενη εξωτερικά, ραδινή κόγχη, ημικυκλικής διατομής, στη βορειοανατολική τυφλή πλευρά, χρησίμευε προφανώς ως *μιχράμπ* (mihrab) (Εικ. 4)[15]. Δίπλα της, στην ανατολική, επίσης τυφλή, πλευρά, τοποθετήθηκε προφανώς το ξυλόγλυπτο *minbar* (μιμπέρ), ο υψηλός άμβωνας για το κήρυγμα[16]. Ενδεχομένως, κάτω από νεώτερα σοβατίσματα, ή επιχρίσεις, στο εσωτερικό, να σώζονται ακόμη – εάν υφίσταντο, κατά το σύνηθες– κάποιες γραπτές διακοσμήσεις στους τοίχους από την πρώτη αυτήν φάση του μνημείου. Αλυσίδες, για την ανάρτηση καντηλών, ίσως να κρέμονταν αρχικώς, και ως είθισται, από την θόλο. Το δάπεδο –πλήν αυτού του Ιερού Βήματος, αργότερα– ήταν (έως και τα τέλη της δεκαετίας του '60) από πατημένο χώμα, καλυμμένο με ψάθες και χαλιά. Οι κάθετοι τοίχοι αγκιστρώνονται ψηλά, λίγο κάτω από την στέγη, με μεταλλικές άρπιζες (σιδερένιες ράβδους αγγίστρωσης, που «έδεναν» το κτίσμα).

Το μετζήτ αυτό δεν φαίνεται να χτίζεται ταυτόχρονα με τους νέους στρα-

---

15. Το *mihrab*, αποτελεί απαραίτητο αρχιτεκτονικό στοιχείο των ισλαμικών τεμενών διότι είναι η κόγχη η οποία δείχνει προς τη Μέκκα, όπου πρέπει να στρέφονται οι μουσουλμάνοι όταν προσεύχονται, βλ. σχετικά Alexandre Papadopoulo, "Typologie des Mihrab, bref essai d' étude esthétique", στο: Papadopoulo Al. (ed.), *Le mihrâb dans l' architecture et la religion musulmanes: Actes du Colloque International tenu à Paris (Mai 1980)*, Leiden 1988, 20-34. Henri Stierlin, *Islam. Early Architecture from Baghdad to Cordoba*, Vol. I, Cologne 1996, 28-29.

16. Andrew Petersen, *Dictionary of Islamic architecture*, London-New York: Routledge, 1996, 191.

τώνες κι ούτε και εμφανίζεται αμέσως με την ολοκλήρωσή τους (εντός, δηλαδή, της α΄ δεκαετίας του 20ου αι.). Ελλείψει προς το παρόν σχετικών γραπτών πηγών αναφορικά με την ίδρυση και την κατασκευή του παρόντος μετζητίου, η έρευνα θα πρέπει να αρκεσθεί στη μελέτη παλαιών φωτογραφιών και χαρτών, ή τοπογραφικών, της πρώτης δεκαετίας του 20ου αι. Από την μελέτη αυτήν δεν τεκμαίρεται η παρουσία του οικοδομήματος του μετζητίου, τουλάχιστον έως το 1909[17]. Για πρώτη φορά αυτό εμφανίζεται σε ταχυδρομικό δελτάριο, με το Στρατηγείο και την «Πλατεία Γυμνασίων», ή «Πλατεία 11ης Ιουλίου», όπως αυτή είχε μετονομαστεί μετά το Κίνημα των Νεοτούρκων,[18] που ξεσπά την 10η Ιουλίου με επίκεντρο την Θεσσαλονίκη και τους συγκεκριμένους στρατώνες (και από αξιωματικούς του Γ΄ Οθωμανικού Σώματος Στρατού), ενώ την 11η Ιουλίου επαναφέρεται με σουλτανικό φιρμάνι η ισχύς του Συντάγματος (Εικ. 6). Εν όψει της επισκέψεως στη Θεσσαλονίκη του Σουλτάνου Mehmet Reşat (ή Μωάμεθ Ε΄), τον Ιούνιο του 1911, προκαλείται γενική κινητοποίηση για τον εξωραϊσμό της πόλης.[19] Στα πλαίσια αυτά αποφασίζεται η προ πολλού μελετώμενη διάνοιξη της παραλιακής λεωφόρου της Θεσσαλονίκης με την κα-

17. Το μετζήτ δεν εμφανίζεται στο βάθος της φωτογραφίας με τα θυρανοίξια της Αρμενικής Εκκλησίας, που έλαβαν χώρα την 6η Νοεμβρίου του 1903. Επίσης, σε σχέδιο αποτύπωσης του Νέου Στρατώνα, του 1906, δεν εμφανίζεται το Μεστζήτ (Κολώνας, *ό. π.*, 120 (Εικ. 94]). Επίσης δεν υπάρχει σε χάρτη του 1909 (Yerolympos, Formes spatiales d'expansion urbaine, Fig. 9).

18. Γ. Αναστασιάδης – Ε. Χεκίμογλου, *Όταν η Θεσσαλονίκη μπήκε στον 20ο αιώνα. Τα Διακόσια σημαντικότερα γεγονότα που συνέβησαν στην πόλη από το 1900-1910*, Θεσσαλονίκη, 2000, 118. Το Κίνημα των Νεοτούρκων ήταν μία σχετικά αναίμακτη (όπως απέβη) στάση υποκινούμενη από δήθεν φιλελεύθερους, εθνικιστές στην πραγματικότητα, Οθωμανούς αξιωματικούς, κατά κύριον λόγο, του στρατού, μεταξύ αυτών και ο *Mustafa Kemal*, οι οποίοι στράφηκαν εναντίον του σουλτάνου *Abdülhamit B΄* επιζητώντας την αποκατάσταση του Συντάγματος, το οποίο αυτός είχε καταργήσει το 1876. Η κίνηση, ωστόσο, αυτή, που οδήγησε στην αποδυνάμωση του ρόλου του σουλτάνου (εκθρόνιση του *Abdülhamit B΄*, τον Απρίλιο του 1909, και «φυλάκιση» του στη βίλα *Allatini* στο Ντεπώ), φάνηκε ανίκανη να εμποδίσει την διάλυση της οθωμανικής αυτοκρατορίας και την απώλεια των περισσοτέρων κτήσεων στην Ευρώπη. Είχε αρκετή διάρκεια ζωής, μέχρι τουλάχιστον το 1918, και αποτέλεσε την αφετηρία για την δημιουργία του νέου κράτους της Τουρκίας, με κύριο χαρακτηριστικό του την ιδεολογικοποίηση ενός θρησκευτικού και εθνικιστικού σωβινισμού, κατά τον επιεικέστερο ορισμό, που κατέστη έκτοτε κρατικό κυρίαρχο ιδεολόγημα. Για το κίνημα αυτό βλ. πρόχειρα: Τομανάς, *Χρονικό της Θεσσαλονίκης 1875-1920*, Θεσσαλονίκη 1995, 147-149· Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης, 316 π.Χ.-1983*, Θεσσαλονίκη 1997, 371-374· Γ. Μέγας, *Εκατό χρόνια από την επίσκεψη του σουλτάνου Mehmet Resat στη Θεσσαλονίκη (1911-2011)*, Θεσσαλονίκη 2011, 9 κ.εξ.· Αθ. Ε. Καραθανάσης, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης 323 π. Χ. - 2012*, Θεσσαλονίκη 2012, 171-172 Επαμεινώνδας – Στεφανίδης, *Η Δύση της Ανατολής*, 30-33, όπου και σχετικά φωτογραφικά τεκμήρια.

19. Μπροστά στο στρατηγείο είχε στηθεί μία από τις πολλές εντυπωσιακές αψίδες που τοποθετήθηκαν σε κομβικά σημεία της πόλης προς τιμήν του σουλτάνου (Μέγας, *Εκατό χρόνια από την επίσκεψη του σουλτάνου Mehmet Resat*, Εικ. 4, 27).

τεδάφιση του περιβόλου –και κατά συνέπειαν και του μετζητίου– του Λευκού Πύργου, έργο που πραγματοποιείται εν μέρει και κατά το ήμισυ από τον Απρίλιο έως και τον Μάϊο του 1911, με την κατεδάφιση του βορείου ημίσεος του περιβόλου, όπου και το μετζήτ του φρουρίου του Πύργου. Σύμφωνα με προηγηθέν δημοσίευμα της εφημερίδας «Νέα Αλήθεια» (της 18-3-1911), είχε αποφασισθεί η μεταφορά του μετζητίου του φρουρίου με την ανέγερση νέου τεμένους επί της πλατείας των στρατώνων δια δαπάνης 1000 λιρών[20]. Η μεταφορά βέβαια, στην οποίαν αναφέρεται το δημοσίευμα, θα πρέπει να εκληφθεί με την έννοια της αντικατάστασης και όχι κατά κυριολεξίαν, κάτι που τεχνικώς την εποχή εκείνη ήταν αδύνατο. Ίσως να μετεφέρθησαν προς χρήσιν στο νεοανεγερθέν μετζήτ στοιχεία του εσωτερικού εξοπλισμού, όπως, π. χ., ο άμβων (μιμπέρ), και ίσως να επαναχρησιμοποιήθηκαν τα μολύβδινα φύλλα της θόλου για την νέα στέγη (αν και σαφώς αυτά δεν θα ήρκεσαν)[21]. Πάντως, στις 10-6-1911, που επισκέφθηκε ο σουλτάνος το οθωμανικό στρατηγείο, το μετζήτι δεν φαίνεται να είχε ολοκληρωθεί διότι, από τα δημοσιεύματα της εποχής, δεν προκύπτει να προσήλθε σε αυτό για να προσευχηθεί. Ίσως, λοιπόν, η ολοκλήρωση του μετζητίου μας –ή μία λειτουργική, έστω, αποπεράτωσή του– να πρέπει να τοποθετηθεί περί τον Φθινόπωρο του 1911.

Τα νεο-γοτθίζοντα τόξα και παράθυρα, επιδράσεις του βικτωριανού εκλεκτικισμού στα Βαλκάνια, απαντώνται σε μία σειρά κτηρίων της Θεσσαλονίκης, της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι., τα περισσότερα εκ των οποίων, αν όχι όλα, είναι έργα του Βιταλιάνο Ποζέλλι. Ας αναφερθούν, για παράδειγμα, οι περιπτώσεις της Βίλλας Αλλατίνι[22] (νύν Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας), του κατεδαφισμένου άνω ορόφου των νέων Μύλων Αλλατίνι (1900)[23], του κεντρικού παραθύρου στο άνω μέρος των όψεων του Γενί Τζαμιού (ή αλλοιώς: «Τεμένους Χαμηδιέ», του 1900-1902, κτισμένου με πρωτοβουλία του νεοτούρκου διοικητού του Γ′ Σώματος Στρατού, Mehmed Hayrî Paşa) (Εικ. 7α)[24],της εισόδου του Καθολικού Παρεκκλησίου του Ιταλικού Νοσοκομείου (Εικ. 7β)[25]

20. Κολώνας, *Η Θεσσαλονίκη εκτός των τειχών*, 94.

21. Το μέγεθος του οκταγώνου του μετζητίου του Πύργου είναι σαφώς μικρότερο του μεγέθους του νέου μετζητίου των Στρατώνων, τα δε μολύβδινα φύλλα της στέγης του (όπως αποδεικνύεται από φωτογραφίες της εποχής) ήταν σε κακή κατάσταση, δείγμα του ότι το τέμενος αυτό διατελούσε σε εγκατάλειψη και αχρησία, όπως και το ίδιο το φρούριο του Λευκού Πύργου προς τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αι. Ίσως τα φύλλα της στέγης του να χυτεύτηκαν για την παραγωγή μέρους των νέων μολυβδοφύλλων.

22. Κολώνας, *ό. π.*, 180-181, Εικ. 201.

23. Κολώνας, *ό. π.*, 181, Εικ. 201.

24. Κολώνας, *ό. π.*, 176, 179 (Εικ. 192, 198).

25. Κολώνας, *ό. π.*, 157 (Εικ. 158). Νοσοκομείου καλούμενου τότε: «Βασίλισσα Μαργαρίτα» (έως πρόσφατα: «Λοιμωδών Νόσων»).

και της Έπαυλης Μορπούργο (σημ. γνωστής ως: Οικίας Ζαρντινίδη). Κατά την γνώμη μας, λοιπόν, και το συγκεκριμένο μετζήτ πρέπει να είναι ένα (ήσσον) έργο του Βιταλιάνο Ποζέλλι.

Ακολουθούν οι ημέρες της Απελευθέρωσης. Ο μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος Αλεξιάδης (1912-1951), διαπρύσιος κήρυξ της Μεγάλης Ιδέας, προσφωνεί –κατά την επίσημη υποδοχή των Βασιλέων και τις δοξολογίες που τελέστηκαν τότε στον Άγιο Μηνά– τον τότε διάδοχο ως "Νέο Δαυίδ" και "Μέγα Κωνσταντίνο".[26] Την ημερομηνία καθιερώσεως του μετζητίου και μετατροπής του σε ναό, δεν στάθηκε δυνατόν να διακριβώσουμε. Πιστεύουμε πώς για λόγους απόδοσης τιμών στον Βασιλέα αφιερώνεται το μετζήτ των Στρατώνων, κάποια στιγμή, μετά τον Μάρτιο, πάντως, του '13,[27] στον Άγιο Κωνσταντίνο. Το οκταγωνικό, κλειστό, σχήμα του, μάλλον, και κυρίως λόγοι υψηλής πολιτικής, που επέβαλαν την προσέλκυση της ευαρέσκειας της μουσουλμανικής μειονότητος,[28] φαίνεται πώς απέτρεψαν την άμεση μετατροπή του σε χριστιανικό ναό κατά τους πρώτους μήνες, μετά την Απελευθέρωση. Άλλωστε, προτεραιότητα δόθηκε τότε, στα 1913, σε καθαγιασμούς σημαντικών ναών της πόλης, που είχαν μετατραπεί σε τζαμιά, όπως αυτού της Αγίας Σοφίας (Ιούνιος του '13) και του του Αγίου Δημητρίου (Οκτώβριος του '13).[29] Η σημερινή παραλιακή Λεωφόρος Νίκης, τότε «Μπεγιάζ Κουλέ» (=Λευκού Πύργου), μετονομάζεται, επίσης, και έως τον μεσοπόλεμο, τουλάχιστον, σε «Βασιλέως Κωνσταντίνου».[30] Εάν οι μήνες Μάρτιος-Αύγουστος 1913 συνιστούν ένα terminus post quem για την πιθανή ημερομηνία της καθιερώσεως του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου, το έτος 1915, και δή ο μήνας Οκτώβριος του 1915, συνιστά ένα terminus ante quem - προ των γεγονότων, δηλαδή, του κινήματος της Εθνικής Αμύνης, και πρό της εγκαταστάσεως των δυνάμεων της Αντάντ στη Θεσσαλονίκη και το Μακεδονικό Μέτωπο. Εφεξής, μετά τον Οκτώβριο του 1915, και

26. Στις 2 Νοεμβρίου 2016 –βλ. Τιμόθεος Μαρωνείας, *Θεσσαλονίκης Γενναδίου (†1951) περιστατικά κηρύγματα*, Θεσσαλονίκη 1969, 32, και Διονύσιος Δ. Βαλαής, «Η δράση του Μητροπολίτη Γεννάδιου Αλεξιάδη κατά τον πρώτο χρόνο της απελευθέρωσης της Θεσσαλονίκης από τον Οθωμανικό ζυγό (1912-1913)», *Σύνθεσις* 2 (2012), 39-40.

27. Μετά, δηλαδή, την δολοφονία του Γεωργίου Α΄, στις 5 Μαρτίου 1913 - η κηδεία στις 20 Μαρτίου - και την ενθρόνιση του Κωνσταντίνου Α΄, και ίσως επί τω γεγονότι της ενθρονίσεως. Ωστόσο, το γεγονός αυτό, ενδέχεται να έλαβε χώρα και λίγο αργότερα: την 21η Μαΐου 1913, η οποία εωρτάσθηκε ως Εθνική Εορτή, ή την 1η Αυγούστου 1913, κατά την λαμπρή υποδοχή του Κωνσταντίνου στην Θεσσαλονίκη μετά το πέρας του Β΄ Βαλκανικού Πολέμου (Δ. Βαλαής, ό. π., 46-47). Σε κάθε περίπτωση η καθιέρωση του μετζητίου σε ναό θα πρέπει να τελέστηκε από τον Μητροπολίτη Γεννάδιο.

28. Βλ. Βαλαής, ό. π., 50-52.

29. Βλ. Βαλαής, ό. π., 73-74.

30. Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα, *Η Λεωφόρος της Νίκης (Nikis Avenue)*, Λεύκωμα-Ημερολόγιο 2013, Θεσσαλονίκη 2012.

για ευνόητους λόγους, δεν θα ήταν εύκολο να αποδοθεί παρόμοια τιμή σε ένα τόσο μισητό (σε Επαναστατική Κυβέρνηση και Συμμάχους) όνομα, όπως αυτό του Βασιλέως Κωνσταντίνου, πόσω μάλλον, όταν στα 1916 έχουμε την εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη, και μάλιστα στο κτήριο του Στρατηγείου, της προσωρινής κυβέρνησης Βενιζέλου.[31]

Σε πίνακα των ιερών ναών της πόλης, στο περιοδικό «Γρηγόριος Παλαμᾶς», του 1918, με χρονολογία: 08-10-1918, αναφέρεται: «Ἅγιος Κωνσταντῖνος, ὁδός Στρατοῦ, παρεκκλήσι Ἑλληνικοῦ Στρατηγείου», ανήκον στην ενορία της Νέας Παναγίας.[32] Το παρεκκλήσι έχει μεν καθιερωθεί δεν έχει όμως εγκαινιασθεί. Σύμφωνα με το χειρόγραφο Δελτίο του ναού, που τηρείται στο Γραφείο Θρησκευτικού του ΓΕΣ, το 1919 θα γίνουν τα εγκαίνια του ναού από τον μητροπολίτη Γεννάδιο.[33] Στο ίδιο Δελτίο αναγράφεται: «Τὸ ἀρχικὸν κτίσμα ἦτο πιθανώτατα μουσουλμανικὸν τέμενος εἰς περιοχὴν Τουρκικοῦ νεκροταφείου. Διασκευασθὲν μετετράπη εἰς Ὀρθόδοξον Ναὸν φροντίδι του Δ/τοῦ 28 ΣΠ Σχου Λαΐου κατὰ τὸ 1915-19».[34] Έως τώρα ευρέως επιστεύετο, πώς ο ναός των Αγίων Αναργύρων στην Ακρόπολη,[35] ο οποίος διαδέχθηκε το Popara Baba-zade Hüseyn Bey τζαμί,[36] και καθιερώθηκε στα 1926, μετά την αποχώ-

31. Ν. Ζαχαρόπουλος, *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη Θεσσαλονίκη. Το κίνημα της Εθνικής Άμυνας στη Θεσσαλονίκη στο ιστορικό του πλαίσιο*, Θεσσαλονίκη 1997, 131 κ.εξ.

32. *ΓΠ* 2 (1918) , 648.

33. Αρχείο Γραφείου Θρησκευτικού Γενικού Επιτελείου Στρατού: Δελτίο υπ'αριθμ. 42 (Γ' Σ.Σ.). Για την προσωπικότητα και το σημαντικό έργο του Γενναδίου, βλ. *ΓΠ*, Έτος ΛΔ', τεύχ. 395 (Μάρτιος 1951), 61-107. Βλ. επίσης και τον τόμο πρακτικών: *Ο Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος Αλεξιάδης (1912-1951)*, Επιστημονική Ημερίδα (16 Οκτωβρίου 1990), ΚΕ' Δημήτρια, Κέντρο Ιστορίας Δήμου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1992. Ο Γεννάδιος είχε επιδείξει ιδιαίτερη μέριμνα τόσο για τον καθαγιασμό των παλαιών ναών της πόλης, που είχαν μετατραπεί σε τεμένη, όσο και για τον εγκαινισμό νέων, εκτός των τειχών της ιστορικής πόλης - βλ. σχετικά Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, «Η «εκτός των τειχών» χριστιανική Θεσσαλονίκη (1912-1951). Μία πρώτη προσέγγιση», *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 101-116.

34. Ο Συνταγματάρχης Δημήτριος Λάϊος ήταν Διοικητής του 28ου Συντάγματος Πεζικού και Υπαρχηγός του Επιτελείου - από τον Νοέμβριο του '17 έως τον Νοέμβριο του '20, ως γνωστόν, αρχηγός του ΓΕΣ ήταν Γάλλος ανώτατος αξιωματικός. Η ως άνω πληροφορία από το Αρχείο του Γραφείου Θρησκευτικού του ΓΕΣ ενδεχομένως αφορά στον εγκαινιασμό του ήδη καθιερωθέντος ναού.

35. Γ. Παπαράλλης, *Σχέδια από τη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2007, 26.

36. Γνωστό και ως Popara, ή Popara Baba Cami'i (Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης*, 211-212, 331-332). Στην περιφέρεια της Θεσσαλονίκης, στα χωριά, υπάρχουν αρκετά παραδείγματα μετατροπής πρώην τζαμιών σε ναούς, ιδίως σε χωριά όπου εγκαταστάθηκαν προσφυγικοί πληθυσμοί, όπως είναι, π. χ., η περίπτωση του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μαυρορράχη – βλ. Υπουργείο Πολιτισμού / Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης (Σ. Β. Σαμπανοπούλου), *Δίκτυο Αρχαιολογικών Χώρων & Μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας (Νο-*

ρηση της μουσουλμανικής μειονότητας, υπήρξε η μοναδική περίπτωση ναού, ο οποίος προήλθε από μετασκευή οθωμανικού τεμένους στη Θεσσαλονίκη. Στον *Οδηγό Θεσσαλονίκης* του 1919 καταγράφεται «ναΐσκος Ἁγίου Κωνσταντίνου Ἑλληνικοῦ Στρατηγείου μὲ οἰκονόμο Χ. Παπᾶ Χρῆστο».[37]

Πέραν της αλλαγής, ή προσθήκης, της απαραίτητης επιγραφής πάνω από την είσοδο, οι παρεμβάσεις επί του αρχικού οικοδομήματος θα πρέπει να υπήρξαν αρχικώς, και παρέμειναν επί μακρόν, ήπιες, αφορούσαν δε κυρίως στο εσωτερικό του: Ως Ιερό Βήμα διαμορφώθηκε ο χώρος μπροστά από την κόγχη του mihrab, σε απόκλιση από τον άξονα της εισόδου (Εικ. 8). Υπερυψώθηκε κατά τι το δάπεδο του Βήματος, τοποθετήθηκε Αγία Τράπεζα και διωρύχθηκαν κογχάρια εκατέρωθεν του μιχράμπ, χάριν των αναγκών της λατρείας. Το τέμπλο, απλό, σανιδωτό, γωνιώδους κατόψεως και υπό μορφήν αμβλείας γωνίας, εισχωρούσε αρκετά βαθειά προς το κέντρο του ναού (Εικ. 8, 9). Εκοσμείτο με εικόνες δυτικότροπης τεχνοτροπίας. Στασίδια τοποθετήθηκαν περιμετρικώς. Είναι άγνωστο εάν ο ναός, έως και την δεκαετία του '70, έφερε κάποιου είδους τοιχογράφηση, και αυτή, εάν υπήρχε, θα περιορίζετο μόνον εντός του Βήματος. Σώζονται αποθηκευμένες στο ναό οι δώδεκα εικόνες των Αποστολικών, αφιερώματα του 1916, αξιωματικών και οπλιτών της Εθνικής Αμύνης, έργα αγνώστου ζωγράφου, που υπογράφει σε όλες με μονόγραμμα (Εικ. 10). Ο συρόμενος Μέγας Αρχιερεύς της Ωραίας Πύλης και οι Αρχάγγελοι στις θύρες των Παραβημάτων, μεταφέρθηκαν, προ τριακονταετίας, προς χρήσιν, στο νεότευκτο ναό του Αγίου Δημητρίου, στο *308 Προκεχωρημένο Εργοστάσιο Βάσεως*. Αναζητούνται οι έξι δεσποτικές εικόνες, εκ των οποίων –βάσει της φωτογραφίας του παλαιού τέμπλου του ναού στο Αρχείο του Γραφείου Θρησκευτικού του ΓΕΣ– αναγνωρίζουμε τις πέντε: Χριστός, Οδηγήτρια, Πρόδρομος, Μέγας Κωνσταντίνος και Άγιος Ελευθέριος. Η συμπερίληψη της εικόνος του Αγίου Ελευθερίου εδώ, στο τέμπλο του 1916, δεν εμπεριέχει αναγωγές μόνον στην εορτή των Ελευθερίων της πόλης, αλλά και στο όνομα του αρχηγού της νέας Επαναστατικής Κυβέρνησης της Εθνικής Αμύνης, Ελευθερίου Βενιζέλου. Με την αλλαγή του τέμπλου, κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι δυτικότροπες εικόνες του παλαιού τέμπλου, αφού αποθηκεύτηκαν προσωρινώς, αργά, ή γρήγορα, διεσπάρησαν προφανώς και αυτές, σε νεότευκτους ναούς στρατοπέδων, δικαιοδοσίας Γ′ Σ.Σ., ανά την Μακεδονία. Η αρχική εικόνα του Αγίου Ελευθερίου εκλάπη, η καθηρέθη, και στα 1923 αντικαταστάθηκε, η αναστηλώθηκε, βάσει της επιγραφής επί της εικόνος που την αντικατέστησε: «*Ἡ*

μοί Θεσσαλονίκης – Κιλκίς – Πιερίας): Πρόσωπο και Χαρακτήρας, Τετράδια Αρχαιολογίας 5, Θεσσαλονίκη 2007, Μέρος Α′: (Κατάλογος) 73-74, Μέρος Β′: (Σχέδια-Πίνακες) Πίν. 23, 34-37, Σχ. 29.

37. Γ. Ν. Μιχαήλ, *Ἑλληνικὸς ὁδηγὸς 1913-1919*, Ἀθήνα 1920, 18.

εἰκών αὕτη ἐγένετο ὑπό τῶν ἀξιωματικῶν καὶ ὁπλιτῶν / τοῦ Ἀνεξαρτήτου τάγματος ἐθελοντῶν φρουρᾶς Θεσ/νίκης / εἰς ἀντικατάστασιν ἑτέρας κλαπείσης ὑπό ἱεροσύλου. / 1923». Το *Ανεξάρτητο Τάγμα Εθελοντών Φρουράς Θεσσαλονίκης* θα ήταν, προφανώς, φιλοβενιζελική μονάδα. Και οι εικόνες των αγίων, λοιπόν, εμπλέκονται στη μέγγενη του Εθνικού Διχασμού.

Λίγα πράγματα ανιχνεύονται περί του ναού κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, καθώς και περί των διακονησάντων σε αυτόν, ίσως λόγω καταστροφής των αρχείων. Ας σταθούμε στην χαρακτηριστική περίπτωση ενός στρατιωτικού ιερέως των τότε χρόνων: Πρόκειται περί του Δουμπιώτη, βατοπεδηνού και κατόπιν αγιοταφίτη, Αρχιμανδρίτη Μελχισεδέκ Μακρή (1869-1939).[38] Σθεναρός υπερασπιστής, έως αίματος, των Αγίων Τόπων, κατόπιν Μακεδονομάχος και στρατιωτικός ιερεύς των Βαλκανικών Πολέμων, στην ηρωϊκή 6η Μεραρχία. Συμμετέσχε στα 1916 ως φιλοβασιλικός στα «Κονδυλικά», καταδικάστηκε γι' αυτό από το έκτακτο στρατοδικείο σε δεκαετή κάθειρξη και εγκλείστηκε στις φυλακές του Γεντί Κουλέ. Εκεί διαπιστώνοντας την έλλειψη ναού, ανήγειρε, δι'εράνων, παρεκκλήσι τιμώμενο στο όνομα του Αγίου Ελευθερίου, χάριν της ποθητής για κάθε φυλακισμένο ελευθερίας, αλλά ως φαίνεται στοχεύοντας και στην απελευθέρωση και αυτού του ιδίου, επιδιώκοντας διά της επιλογής του τιμωμένου Αγίου στην captatio benevolentiae και τη συγχώρεση του πρωθυπουργού Ελευθερίου Βενιζέλου. Πράγματι, ο Μελχισεδέκ λαμβάνει χάρη, αποφυλακίζεται και επιστρέφει μάλιστα και στην στρατιωτική του υπηρεσία. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα περνά ως εφημέριος του Γ' Σώματος Στρατού, στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου, όπου αποβιώνει τον Αύγουστο του 1939. Επιγραφές σε δύο εικόνες του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου, κατασκευής του 1958, αποκαλύπτουν πώς οι ενορίτισσες του Αγίου Κωνσταντίνου την εποχή αυτή, πολλές εκ των οποίων θα είχαν διατελέσει συνεργάτιδες και του Μελχισεδέκ, ετήρησαν και στα κατοπινά χρόνια σταθερή την σχέση μητρικής φροντίδος προς τον θυγατρικό ναό του Αγίου Ελευθερίου Στρατιωτικών Φυλακών Επταπυργίου, σχέση που θα εγκαινίασε ο ίδιος ο Μελχισεδέκ μη λησμονώντας και από τη νέα του ενορία το παλαιό δημιούργημά του. Τον Μελχισεδέκ διαδέχθηκε, στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου, και ίσως έως το '48, ο Αρχιμανδρίτης Λεωνίδας Παρασκευόπουλος, ο μετέπειτα μητροπολίτης Θεσσαλονίκης (1967-1974). Τον Ιούλιο της χρονιάς αυτής (1948), ο ζωγράφος Πολύκλειτος Ρέγκος, φιλοτεχνεί και υπογράφει έναν μεγάλο Παντοκράτορα, διαμέτρου 2,55 μέτρων, προκειμένου αυτός να τεθεί, προφανώς, στο κέντρο

---

38. Περί του φλογερού αυτού αρχιμανδρίτου ικανά στοιχεία προσκομίζει το άρθρο του Νίκου Εμμ. Παπαοικονόμου: «Μελχισεδέκ Μακρής: Ένας πράκτορας του Μακεδονικού Αγώνα από τη Χαλκιδική», *Παγχαλκιδικός Λόγος*, τεύχος 17ο, Οκτ.-Νοέμβρ.-Δεκ. 2013, 14-15.

της θόλου οκταγώνου (Εικ. 11)[39]. Ο Ρέγκος δέχεται την ίδια εποχή παραγγελίες από το Στρατηγείο και για άλλα μη θρησκευτικά έργα. Η εργασία του στον ναό του Αγίου Κωνσταντίνου ελάνθανε έως σήμερα στην καταγεγραμμένη εργογραφία του.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, έως στα 1971, η αρχιτεκτονική φόρμα του αρχικού μετζητίου, παρ'όλη την μετατροπή του σε ναό, διατηρείτο ουσιωδώς απαράλλακτη (Εικ. 8). Αυτό όμως δεν έμελλε να διαρκέσει. Ήδη δύο χρόνια πριν, στα 1969, είχε αναλάβει θητεία στο Τρίτο Σώμα, ο μακαριστός Αρχιμανδρίτης, και απόφοιτος της Χάλκης, πατήρ Στέφανος Σαχπελίδης, ο οποίος σε συνεννόηση με τον τότε Στρατηγό-Διοικητή Δημήτριο Ζαγοριανάκο, άρχισε να εκπονεί σχέδια περί «βελτιώσεως» του ναού του Στρατηγείου.[40] Προτεραιότητα δόθηκε τότε στην επίλυση του προβλήματος στενότητος, που προκάλεσε η αύξηση του αριθμού των εκκλησιαζομένων, με επεκτάσεις προς δύο κατευθύνσεις: Αρχικώς, ευθυγραμμίστηκε και αντικαταστάθηκε το γωνιώδες αρχικό τέμπλο, με συνέπεια την σμίκρυνση του χώρου του Βήματος και την αναγκαστική μετατόπιση της Αγίας Τραπέζης προς την χορδή της κόγχης του μιχράμπ (1971). Κατόπιν, επεκτάθηκε ο ωφέλιμος χώρος του ναού κατά εκατόν τέσσερα (104) επί πλέον τετραγωνικά, με την προσθήκη πειόσχημου νάρθηκος και εξωνάρθηκος εν είδει προστώου (1971) (Εικ. 12, 13α, 13β, 15). Εξαιτίας αυτού, τα γοτθίζοντα παραθυρώματα, εκατέρωθεν της αρχικής εισόδου του οκταγώνου, καταργούνται, κατεδαφίζονται οι ποδιές τους, και τη θέση τους καταλαμβάνουν ευρέα οξυκόρυφα διαβατικά για την άνετη επικοινωνία του κυρίως ναού με τα πλάγια μέρη του προνάου[41]. Ταυτόχρονα αντικαταστάθηκε η αρχική μολυβοσκεπή από κεραμοσκεπή. Είχε προηγηθεί κατά τι η εγκατάσταση κεντρικής θερμάνσεως (1970), και η αντικατάσταση των στασιδίων με καθίσματα. Η νέα μορφή του Βήματος, ωστόσο, δεν ικανοποιούσε. Προκρίθηκε, λοιπόν, μόλις 3 χρόνια μετά, στα 1972, η δημιουργία νέου, κατά τον διαμήκη άξονα του ναού, με την καθολική διάνοιξη μιάς ακόμη αυθεντικής πλευράς του μνημείου και την προσθήκη σε αυτήν προεξέχουσας, ογκώδους, ακαλαίσθητης και πεταλόσχημης στην κάτοψη κόγχης (Εικ. 13α, 13β, 14). Παράλληλα, διαπλατύνθη-

---

39. Η υπογραφή (στο αριστερό χέρι, ακολουθώντας την περίμετρο του πλαισίου): «ΔΙΆ ΧΕΙΡΌΣ ΠΟΛΥΚΛΕΊΤΟΥ Ν. ΡΈΓΚΟΥ. ΙΟΥΛΙΟΣ ͵ΑϡΜΗ» [=1948] . Ο Παντοκράτωρ αυτός του Ρέγκου, συντηρημένος επί θητείας π. Παντελεήμονος Χανόγλου, βρίσκεται σήμερα ανηρτημένος, στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα, πάνω από την πύλη εισόδου σε αυτόν.

40. Τις πληροφορίες περί την οικοδομική ιστορία του ναού αντλούμε τόσο από το Δελτίο του ναού στο Γραφείο Θρησκευτικού του ΓΕΣ, όσο και από τους φακέλους Αρχείου του ίδιου του Ναού.

41. Τα σχέδια της επέκτασης αυτής, τα οποία εξεπόνησε ο οπλίτης-μηχανικός Κωνσταντίνος Ορφανός δεν εφαρμόσθηκαν πλήρως, όσον αφορά στη μορφή των προτεινόμενων στεγών και ανοιγμάτων της κυρίας όψης του νάρθηκα.

κε και διευρύνθηκε ομοίως και η έναντι –ως προς την νέα κόγχη– πλευρά της αρχικής στενής πύλης εισόδου του αρχικού πυρήνος. Οι εκτεταμένες αυτές επεμβάσεις και το βάρος της κεραμοσκεπής, έγιναν η αιτία να υποστεί σημαντικές βλάβες και ρηγματώσεις το μνημείο κατά τους σεισμούς της Θεσσαλονίκης του 1978. Έτσι, λοιπόν, στις επισκευές που ακολούθησαν, αντικατέστησαν το καλοκαίρι του '79 την κεραμοσκεπή με φύλλα χαλκού (Εικ. 15).

Ο ναός σήμερα είναι κατάγραφος. Η ιστόρησή του άρχισε δειλά στα 1971, αλλά διεκόπη και ξανάρχισε κατά τις εργασίες αποκαταστάσεως των βλαβών εκ του σεισμού στα 1979, για να ολοκληρωθεί στα 1981[42]. Την αγιογράφηση φιλοτέχνησαν οπλίτες αγιογράφοι, μερικοί εκ των οποίων κατεστάθησαν αργότερα ιδρυτές περίφημων σύγχρονων αγιογραφικών οίκων: Κούζογλου, Φωτιάδης, Χαραλαμπίδης, Νικομήδης. Από στυλιστική και μορφολογική άποψη οι ζωγράφοι κινούνται στο πνεύμα της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Αυτή η εξάρτηση από τα παλιότερα πρότυπα αποτρέπει την προσωπική πινελιά του ζωγράφου, που θα έδινε ζωντάνια και δυναμισμό στο έργο με τη διεισδυτική ματιά στον ψυχισμό των μορφών. Τα πρότυπα, τα οποία υπεδείχθησαν στους οπλίτες-αγιογράφους, υπό αρμοδίας επιτροπής συσταθείσης επί τούτο, υπήρξαν, βάσει των αρχείων του ναού, οι εντοίχιοι διάκοσμοι του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, του καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα και του Αγίου Νικολάου Ορφανού.[43] Άξιον μνείας, ως ίδιον χαρακτηριστικό αυτού του ναού, που απουσιάζει από τους υπόλοιπους σύγχρονους ναούς της πόλης, είναι η παρουσία των βιτρώ στα υαλοστάσια (εκτελεσμένων στα 1981-82) με θεματική επίσης από τη Βίβλο.

Στα 1998 προστίθεται και το τριώροφο καμπαναριό στα νότια-νοτιοδυτικά του ναού (Εικ. 13α, 13β, 15) με χώρο αποθήκης και γραφείων κάτω από αυτό, και τέλος περί το 2000 και μία μικρή αίθουσα δεξιώσεων προσκεκολλημένη στην περίμετρο της ανατολικής και βορειοανατολικής πλευράς του αρχικού πυρήνα.

Σε μιαν ανιστόρητη ενέργεια, μεταξύ 2000-2003, ο ναός, επί μητροπολίτου Παντελεήμονος Β΄, μετονομάζεται με την προσθήκης της τιμής και της Αγίας Ελένης. Στις 17 Μαΐου του 2009, ο νυν μητροπολίτης Θεσσαλονίκης, Άνθιμος Α΄, επανεγκαινίασε το ναό.

---

42. Στο αρχείο του ναού υπάρχει σειρά εγγράφων από το 1979 μέχρι και το 1981 για την προμήθεια υλικών για την αγιογράφηση, βλ. Έγγραφο του 7ου Επιτελικού Γραφείου Γ΄ Σ.Σ. προς τον Ιερόν Ναόν Αγ. Κωνσταντίνου, της 11 Ιουλ. 1979 (Φ.800 / Οικονομικά), παρόμοιο της 10ης Ιαν. 1980, της 29ης Φεβρ. 1980, της 2ας Ιαν. 1981 και της 1ης Ιουλίου 1981.

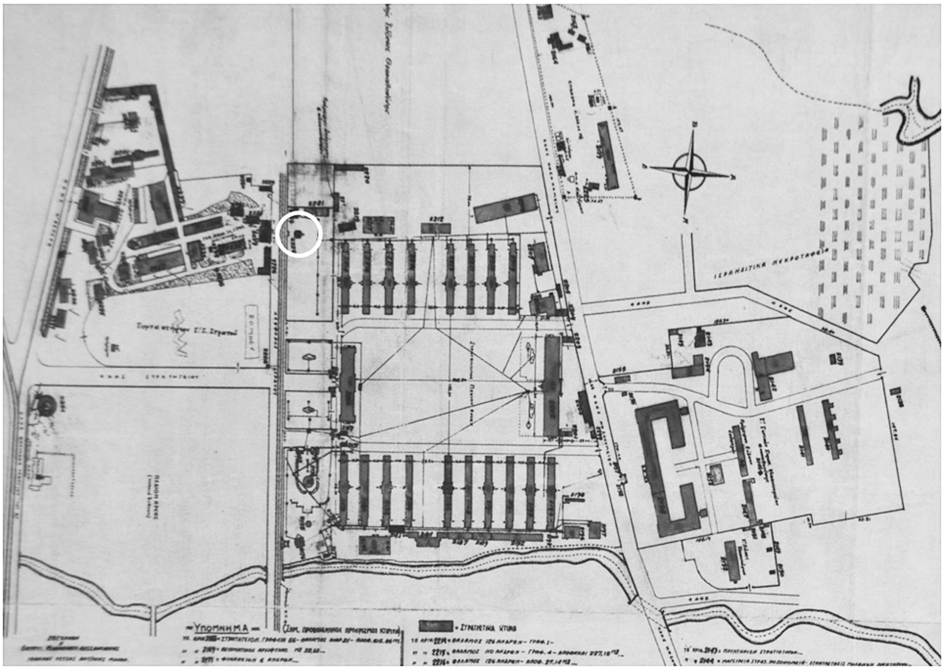
43. Έγγραφο του 7ου Επιτελικού Γραφείου Γ΄ Σ. Σ. προς την 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, της 30ης Ιουν. 1980, και του ιδίου Γραφείου προς τον Ι. Ν. Αγίου Κωνσταντίνου, της 14ης Νοεμβρίου 1980.



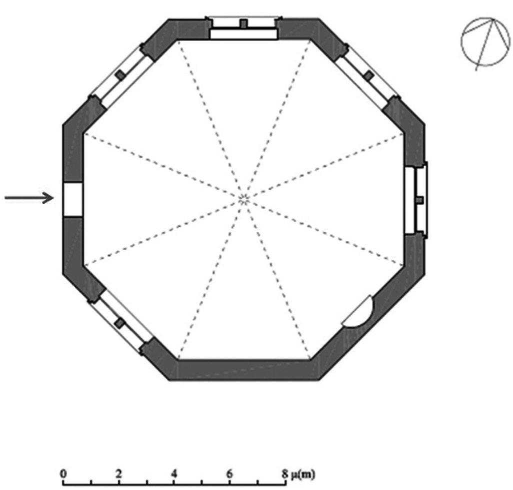
Εικ 1. Καστοριά. Οθωμανικός Στρατώνας (κατόπιν: Στρατόπεδο Μαθιουδάκη) (δεκαετία 1920;). Στα αριστερά του κεντρικού κτηρίου διοικήσεως το περίκεντρο μετζήτ του Στρατοπέδου.



Εικ. 2. Θεσσαλονίκη. Λευκός Πύργος (ca. 1890). Το μετζήτ του περιβόλου.



Εικ. 3. Θεσσαλονίκη. Τοπογραφικό του συγκροτήματος των Στρατώνων (1925). Εντός κύκλου η θέση του παρεκκλησίου του Αγίου Κωνσταντίνου (πρώην μετζητίου).



Εικ. 4. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σώματος Στρατού. Αρχική κάτοψη του μετζητίου.



Εικ. 5α
Θεσσαλονίκη.
Στρατώνες Γ′ Σ. Σ.
Το παρεκκλήσι
του Αγίου Κωνσταντίνου
(πρώην μετζήτ).
Άποψη από τα νοτιοανατολικά.
Διακρίνονται η νότια
και η νοτιοανατολική
πλευρά του κτηρίου
(1916-1918).



Εικ. 5β. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Το παρεκκλήσι του Αγίου Κωνσταντίνου (πρώην μετζήτ). Άποψη από τα νοτιοανατολικά. Διακρίνονται η νότια, η νοτιοανατολική και η ανατολική πλευρά του κτηρίου (Σεπτ. 1917). Σε πρώτο πλάνο οι σκηνές των πυροπλήκτων από το Πεδίον του Άρεως.



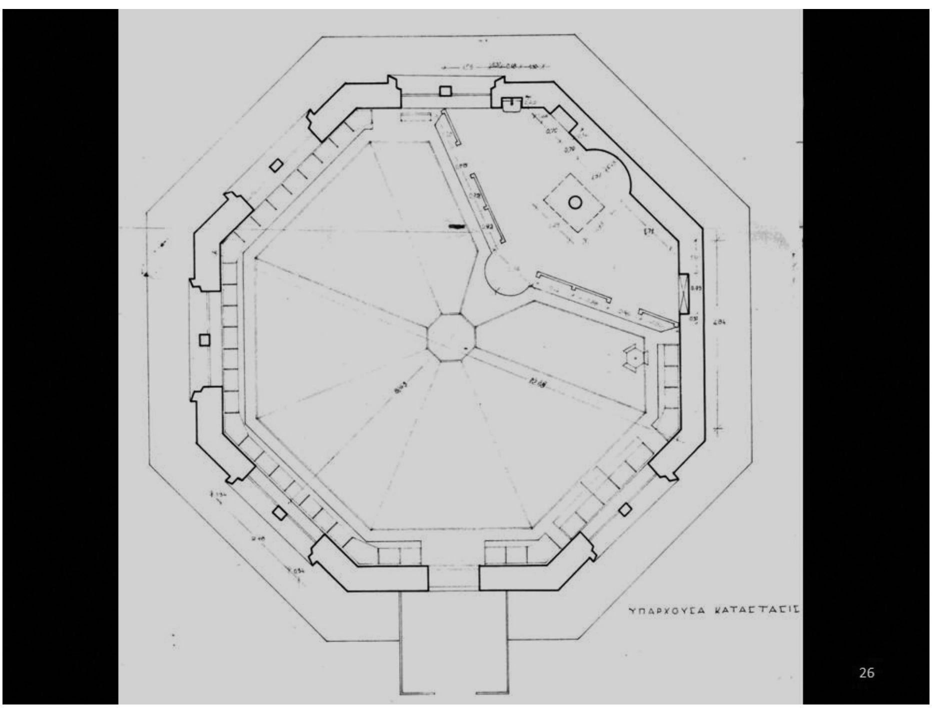
Εικ. 6. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ' Σ. Σ. Η «Πλατεία Γυμνασίων», ή «Πλατεία 11ης Ιουλίου». Στο βάθος, εντός κύκλου, το νεότευκτο μετζήτ (Φθινόπωρο 1911, ή Χειμώνας 1911-12;).



Εικ. 7α. Θεσσαλονίκη. Γενή Τζαμί (φωτ. δεκαετίας 1930).



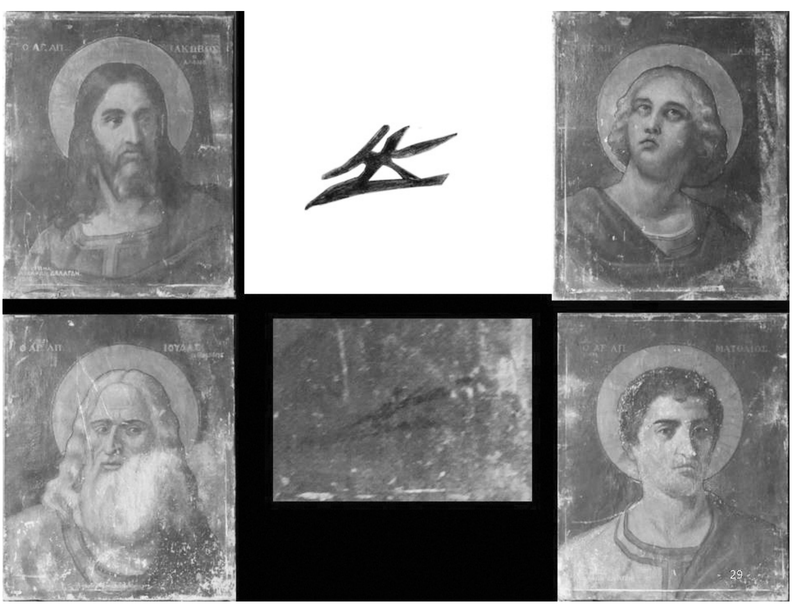
Εικ. 7β. Θεσσαλονίκη. Καθολικό Παρεκκλήσιο του Ιταλικού Νοσοκομείου «Βασίλισσα Μαργαρίτα» (σημ. Λοιμωδών Νόσων) (φωτ. δεκαετίας 1970).



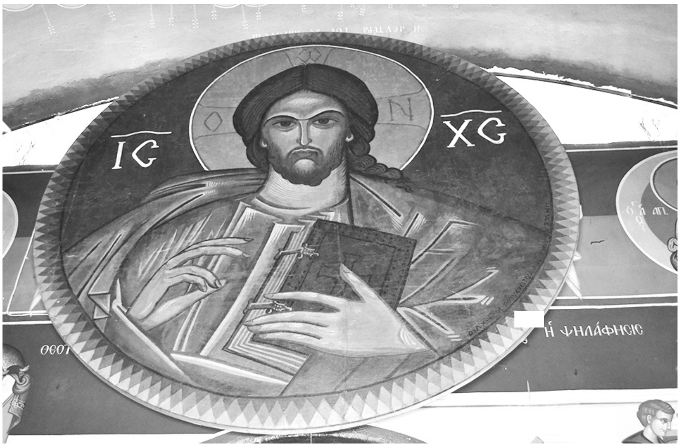
Εικ. 8. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ΄ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Κάτοψη, που εκπονήθηκε το Φθινόπωρο του 1969. Διακρίνεται το αρχικό γωνιώδες τέμπλο του ναού (του 1916). (Αρχείο Ιερού Ναού).



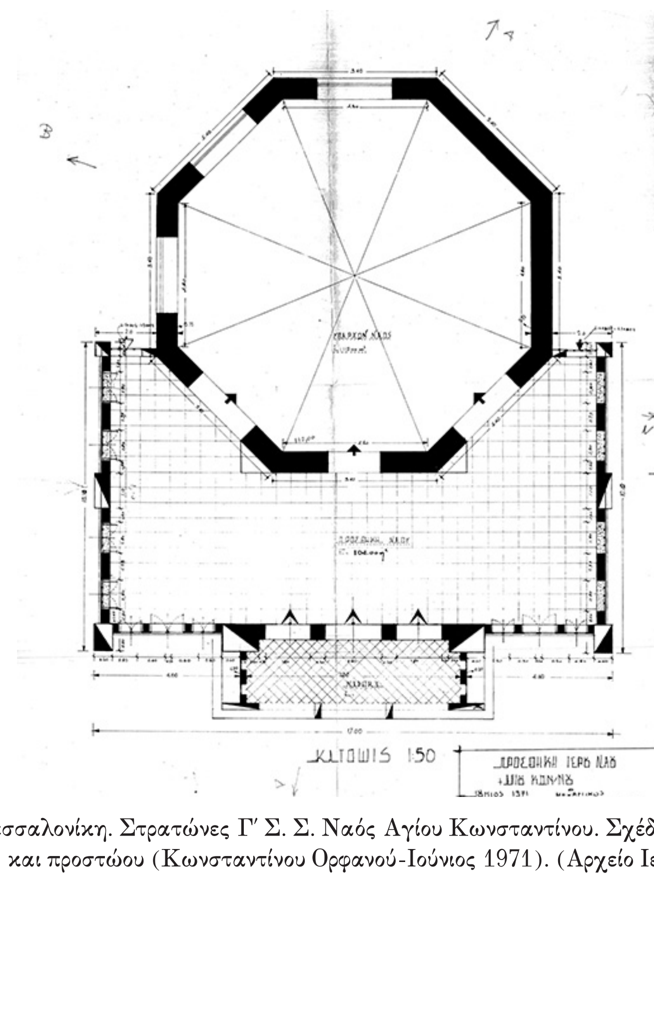
Εικ. 9. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου.
Το αρχικό γωνιώδες τέμπλο του ναού (του 1916). Φωτογραφία δεκαετίας 1960
(Αρχείο Γραφείου Θρησκευτικού ΓΕΣ).



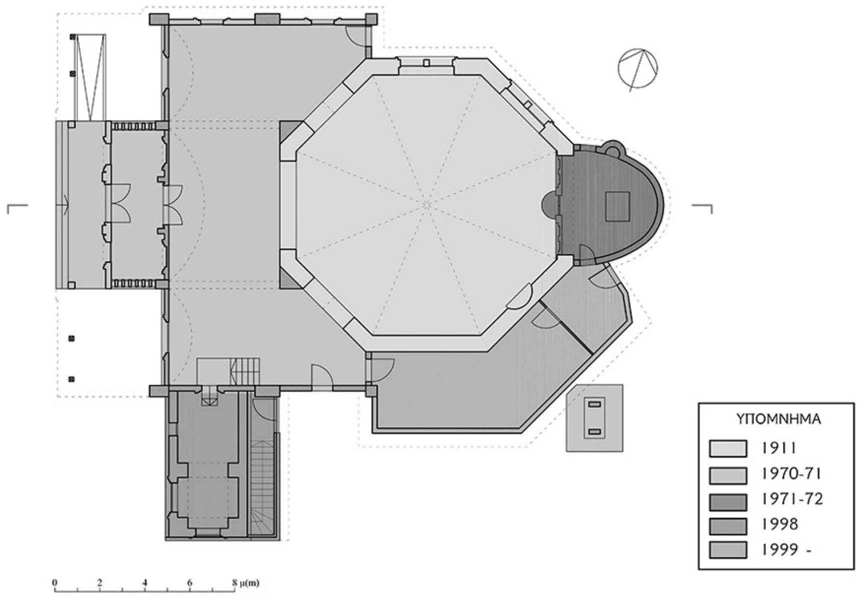
Εικ. 10. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Τέσσερεις από τις δώδεκα εικόνες των Αποστολικών του αρχικού τέμπλου (1916) και η υπογραφή του αγνώστου, προς ώρας, ζωγράφου. Ιάκωβος ο Αλφαίου (ΑΦΙΕΡΩΜΑ/ΑΔΕΛΦΩΝ ΔΑΛΑΓΔΗ/1916), Ιούδας ο Θαδδαίος, Ιωάννης, Ματθαίος.



Εικ. 11. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Ο Παντοκράτωρ του Πολύκλειτου Ρέγκου (1948).



Εικ. 12. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Σχέδιο προσθήκης νάρθηκος και προστώου (Κωνσταντίνου Ορφανού-Ιούνιος 1971). (Αρχείο Ιερού Ναού).

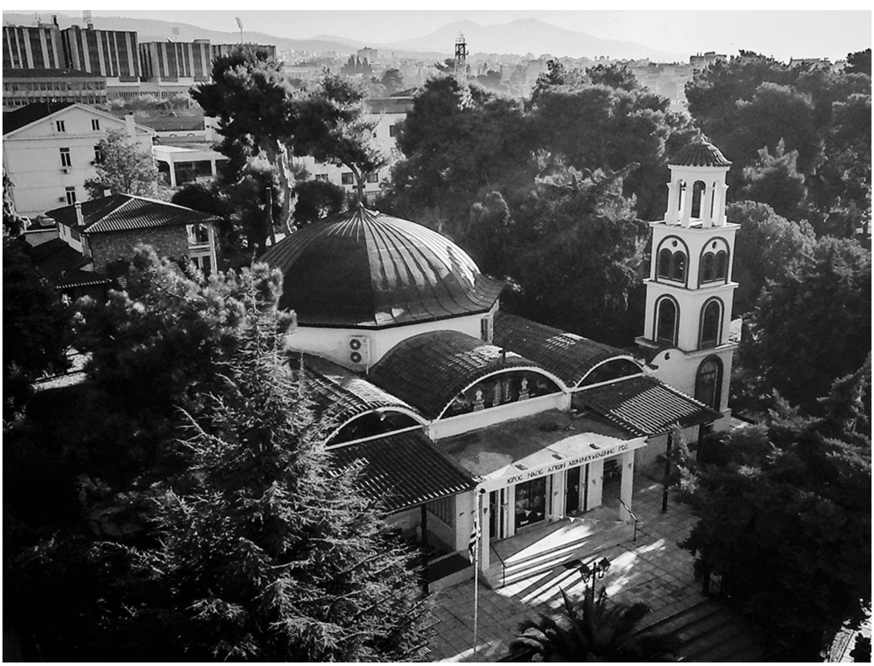




Εικ. 13. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ′ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. (α) Κάτοψη του ναού και φάσεις. (β) Τομή του ναού και φάσεις. Σχέδια Δημ. Παπαδέλης.



Εικ. 14. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ΄ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Όψη από ΒΔ: η προσθήκη της κόγχης και το αρχικό νεο-γοτθίζον παράθυρο της ΒΔ πλευράς (Φωτ. 2014).



Εικ. 15. Θεσσαλονίκη. Στρατώνες Γ΄ Σ. Σ. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου. Ο ναός από ψηλά, από τα νοτιοδυτικά (Φωτ. Αλέξανδρου Ατσκακάνη-Αρχείο Γ΄ Σ. Σ.).

Γιάννης Α. Καρατζόγλου

Η ΑΓΙΑ ΦΩΤΕΙΝΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΜΥΡΝΗΣ

Η Νέα Σμύρνη σχεδιάστηκε το 1924 δύο μόλις χρόνια μετά την καταστροφή της Σμύρνης για να στεγάσει τους αστούς κυρίως πρόσφυγες από την πρωτεύουσα της Ιωνίας αλλά και άλλους Μικρασιάτες και Πόντιους πρόσφυγες[1]. Σε αντίθεση με άλλες συνοικίες προσφύγων που χωροθετήθηκαν όχι τυχαία στην περιφέρεια της Πρωτεύουσας[2], δυτική (Ν. Ιωνία, Ν. Φιλαδέλφεια, Κοκκινιά) και ανατολική (Καισαριανή, Βύρωνας), ο νέος οικισμός ιδρύθηκε ως οργανωμένο προάστιο ενταγμένο στο Σχέδιο Καλλιγά για την Αθήνα (1924) με την οποία την συνέδεε λεωφόρος Συγγρού [3]. Στη δημιουργία του νέου προαστίου ουσιαστικό ρόλο έπαιξαν η Τοποτηρητεία της Ιεράς Μητροπόλεως Σμύρνης[4] και ο Πρόεδρος της επαναστατικής τριανδρίας του 1922 συνταγματάρχης Νικόλαος Πλαστήρας (1883-1953)[5].

Η εκκλησία της Αγίας Φωτεινής θεμελιώθηκε επίσημα παρουσία του προέδρου της Δημοκρατίας Παύλου Κουντουριώτη, του πρωθυπουργού Γ. Κονδύλη και του αρχιεπισκόπου Χρυσόστομου Παπαδόπουλου, στις 10/10/1924, πριν καν απαλλοτριωθεί η έκταση όπου θα κτιζόταν ο νέος οικισμός.

Ο ναός κτίστηκε σε λόφο στο βόρειο μέρος του οικισμού, απέναντι από την Ακρόπολη, ώστε να είναι περίοπτος, στοιχείο που στερούνταν ο ομώνυμος ναός

Ευχαριστίες εκφράζω στον μητροπολίτη Νέας Σμύρνης κ. Συμεών, στον πρωτοπρεσβύτερο π. Νικόλαο Μαυρίκο, τον αρχιτέκτονα Στέφανο Νομικό, το προσωπικό της Εστίας Νέας Σμύρνης, τον αντιδήμαρχο Πολιτισμού Νέας Σμύρνης Β. Χατζατουριάν, τους Δημήτριο Α. Δεμίρη και Αθανάσιο Δ. Δεμίρη, την ομότ. καθηγήτρια ΕΜΠ Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, τη Λέτη Αρβανίτη-Κρόκου των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη, τη θεία μου Δέσποινα Πασπάτη-Δημητριάδου και την οικογένειά μου.

1. Β. Χατζατουριάν κ.α. (επιμ.), *Νέα Σμύρνη. Από την καταστροφή στη δημιουργία*, Αθήνα χ.χ. 67-70 (στο εξής: Χατζατουριάν, *Νέα Σμύρνη*).

2. Δ. Καρύδης, *Τα επτά βιβλία της Πολεοδομίας*, Αθήνα 2006, 255-270, εικ. 5.3,5.4,5.7,5

3. Δ. Καρύδης, ό.π. 267-268, εικ. 5.12

4. Αναγνωρίστηκε το 1923 με τοποτηρητή τον αρχιδιάκονο Βασίλειο Παπαδόπουλο.

5. Τα άλλα δύο μέλη της ήσαν ο συνταγματάρχης Στ. Γονατάς και ο αντιπλοίαρχος Δ. Φωκάς.

της Σμύρνης[6] (Εικ. 1). Η θέση του αυτή προβλεπόταν στο σχέδιο της επιτροπής Π. Καλλιγά και εκεί κατασκευάστηκε το 1929 πρόχειρος ξύλινος ναΐσκος για τις ανάγκες των πρώτων οικιστών. Τοπογραφικό σχέδιο της εποχής προσδιορίζει το οικοδομικό τετράγωνο όπου κτίστηκε ο ναός, σχήματος ακανόνιστου πενταγώνου και εμβαδού ~8.630 μ². Το τετράγωνο περικλείεται από τις οδούς Αγίου Πολυκάρπου, Πατριάρχου Γρηγορίου Ε′, Αγίας Φωτεινής, Πατριάρχου Ιωακείμ και Γρηγορίου Κυδωνιών. Ο ναός καταλαμβάνει το υψηλό δυτικό τμήμα του χώρου ενώ το ανατολικό χρησιμοποιείται για αθλοπαιδιές. Σήμερα μετά από μικρές προσθήκες, ο ναός καλύπτει ~790 μ². Βορειοδυτικά του ναού στο επίπεδο της οδού Πατριάρχου Ιωακείμ υψώνεται αντίγραφο του κωδωνοστασίου της Αγίας Φωτεινής της Σμύρνης σε πραγματικό μέγεθος, δωρεά του ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης (θεμελίωση 25/111990-εγκαίνια 22/11/1998).

Η ανέγερση του ναού άρχισε τα 1931 με αργούς ρυθμούς . Το 1934 η Ερανική Επιτροπή Ανεγέρσεως του ναού μετά από δημοπρασία[7] ανέθεσε το έργο στον αρχιτέκτονα Αθανάσιο Ι. Δεμίρη (Ερεσός Λέσβου 1887- Αθήνα 1965)[8] και εγκρίθηκε ο πρώτος προϋπολογισμός του έργου ύψους 500.000 δρχ. εξ ων 300.000 δρχ. έδωσε το υπουργείο Προνοίας και τα υπόλοιπα αντλήθηκαν από δωρεές επώνυμων και μη χορηγών και από εράνους[9]. Μέχρι τα τέλη Μαρτίου 1935 οι εξωτερικοί τοίχοι είχαν υψωθεί πολύ[10] (Εικ. 2). Για τη συνέχιση των εργασιών οργανώθηκε με επιτυχία στον μετέπειτα χώρο του Άλσους Νέας Σμύρνης, Αγροτική Γιορτή (21-22/8/1937) με εισιτήριο που καθιερώθηκε να γίνεται κάθε χρόνο. Στις 16/4/1938, όταν είχε σχεδόν ολοκληρωθεί το βασικό κτίσμα, έγιναν τα (πρώτα) εγκαίνια του ναού από τον αρχιεπίσκοπο Αθηνών (1938-1941) Χρύσανθο Φιλιππίδη[11] (1881-1949). Στις 27/10/1940, παραμονή της κηρύξεως του ελληνοϊταλικού πολέμου, έγινε η πρώτη πανηγυρική θεία λειτουργία πάλι από τον Χρύσανθο (Εικ. 3).

Μετά τον πόλεμο συνεχίστηκαν οι εργασίες (επιχρίσματα, δάπεδα, επικαλύψεις στεγών κ.ά.). Το 1952 τοποθετήθηκε τέμπλο από τη Σμύρνη, που είχε

---

6. Ι. Καρατζόγλου, «Έρευνα για την Αγία Φωτεινή της Σμύρνης», στο *37ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2017, 68-69 (στο εξής: Καρατζόγλου, Αγία Φωτεινή).

7. Α. Πανταζής, *Νέα Σμύρνη. Το χρονικό μιας πόλης*, τ. Α′ 1924-1936, 247

8. Ο Α. Δεμίρης σπούδασε αρχιτεκτονική στη σχολή του Όθωνα Ρουσσόπουλου, με δάσκαλο τον Ε. Τσίλλερ. Πήρε την άδεια του αρχιτέκτονος με τον νόμο 1463 και μαθήτευσε αλληλογραφώντας στον Λεκορμπυζιέ.

9. Β. Χατζατουριάν, *Νέα Σμύρνη*, 134.

10. Α. Πανταζής ό.π., 306.

11. Πρώην μητροπολίτης Τραπεζούντος, πρόεδρος της Επιτροπής Ποντίων, ιδρυτής του «Αρχείου Πόντου», ακαδημαϊκός.

σωθεί από την Καταστροφή. Τη δεκαετία του 1970 οι μεταξύ των πλαγίων κεραιών και των κωδωνοστασίων υπαίθριοι χώροι μετατράπηκαν σε γραφεία των ιερέων και διαμορφώθηκαν κάτω από τη δυτική εξωτερική σκάλα και κάτω από την κόγχη του ιερού αίθουσα μαθημάτων και βοηθητικοί χώροι, με σχέδια του αρχιτέκτονα Στέφανου Νομικού. Αργότερα έγιναν εσωτερικές και εξωτερικές ορθομαρμαρώσεις, και τελευταία (2011) διαμόρφωση εξέδρας στον γυναικωνίτη από τον ίδιο αρχιτέκτονα.

Ο ναός είναι τρισυπόστατος. Το μεσαίο κλίτος είναι αφιερωμένο στην Αγία Φωτεινή, όπως και στον ομώνυμο ναό της Σμύρνης, το νότιο στον επίσκοπο Σμύρνης ιερομάρτυρα Πολύκαρπο και το βόρειο στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο. Οι δύο πρώτες Άγιες Τράπεζες εγκαινιάστηκαν στα πρώτα εγκαίνια του ναού.

Αντίθετα με την Αγία Φωτεινή της Σμύρνης που ήταν μία τρίκλιτη βασιλική σχετικά χαμηλή και εξωτερικά ουδέτερη, για την Αγία Φωτεινή της Νέας Σμύρνης εφαρμόστηκε ο τύπος του σταυροειδούς με υψηλό τρούλο έτσι ώστε ο ναός να είναι ορατός από μακριά και ενδιαφέρων εξωτερικά (Εικ. 4).

Η κεντρική επιλογή του αρχιτέκτονα βασίζεται στον βυζαντινής καταγωγής ναοδομικό τύπο του ελεύθερου σταυρού με κεντρικό τρούλο, που αναπτύσσεται από μέσα προς τα έξω. Το κεντρικό διαμέρισμα καταλαμβάνει ο τρούλος που μαζί με τα λοφία, τα μετωπικά τόξα των τεσσάρων καμαρών και τους κίονες ορίζουν σε κάτοψη έναν τετράγωνο χώρο διαστάσεων 9,40 μ. x 9,40 μ. Τον τρούλο αντιστηρίζουν, εκτεινόμενοι σε ισοσκελή σταυροειδή διάταξη, τέσσερις άλλοι χώροι διαστάσεων 9,40 μ. x 9,40 μ. έκαστος, υποδιαιρούμενοι με προεξέχοντα τόξα σε δύο άνισα μέρη, ένα μεγαλύτερο εγγύτερα στον τρούλο και ένα μικρότερο το οποίο προς τα βόρεια και τα νότια σχηματίζει τις προεξοχές του ελεύθερου σταυρού, ανατολικά το κυρίως ιερό βήμα και δυτικά το κεντρικό τμήμα του νάρθηκα. Στον ισοσκελή αυτόν σταυρό προστίθενται από δύο κατά μήκος διαμερίσματα πλευράς 4,70μ. εκατέρωθεν του ανατολικού και του δυτικού σκέλους του σταυρού, καθώς και δύο τετράγωνα κωδωνοστάσια. Τελικά η κάτοψη συντίθεται επάνω σ' έναν κάνναβο 4,70 μ. x 4,70 μ.,επαναλαμβανόμενο έξι φορές κατά μήκος και κατά πλάτος, (4,70 x 6=28,20) και έτσι ολόκληρη εκτός των κογχών και του δυτικού προπύλου περιλαμβάνεται σ' ένα τετράγωνο 28,20x28,20$μ^2$.Αυτό έγινε αντιληπτό από το πρώτο κιόλας σκαρίφημα, επιβεβαιώθηκε αργότερα με αρκετή ακρίβεια επάνω στα σχέδια αποτυπώσεως του συναδέλφου Στέφανου Νομικού και ασφαλώς δεν είναι τυχαίο (Εικ. 5).

Τα διαμερίσματα του ιερού καλύπτονται με ημικυλινδρική καμάρα το κεντρικό και με ορθογωνικά σταυροθόλια τα παραβήματα. Με καμάρες καλύπτονται οι τέσσερις κεραίες του σταυρού. Τα τέσσερα γωνιακά διαμερίσματα είναι τετράγωνα σε κάτοψη και καλύπτονται με σταυροθόλια. Ο νάρθηκας κα-

λύπτεται όπως ακριβώς και το συγκρότημα του ιερού. Επάνω από τον νάρθηκα διευθετείται γυναικωνίτης με καμπύλο στηθαίο που θυμίζει θεωρείο θεάτρου. Εμπρός από το κυρίως ιερό ευρύς σολέας υπερυψωμένος κατά τρεις βαθμίδες από τον χώρο των πιστών ορίζεται από μεταλλικό κιγκλίδωμα ενώ το ιερό υπερυψώνεται κατά δύο βαθμίδες από τον σολέα.

Εμπρός από τη δυτική είσοδο υπάρχει τριμερές πρόπυλο, καλυμμένο με ασπίδα στο κεντρικό και με σταυροθόλια στα πλαϊνά τμήματά του. Στις εγκάρσιες κεραίες του σταυρού ανοίγονται δύο ακόμη είσοδοι τονισμένες με αβαθή πρόπυλα με δύο κίονες (Εικ. 6).

Ο τύπος του ελεύθερου σταυρού είχε προηγουμένως χρησιμοποιηθεί από τον Δεμίρη στην Αγία Ζώνη Πατησίων, στην Κοίμηση Καισαριανής και στην Αγία Τριάδα Βύρωνα, αλλά και από άλλους αρχιτέκτονες σε ναούς, όπως λ.χ. στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου στην Αθήνα του Ορλάνδου[12] ή στους Αγίους Πάντες της Καλλιθέας (1926;)[13] και παλαιότερα από τον Ε. Τσίλλερ στον διαφορετικής κάτοψης Άγιο Γεώργιο (1900) του ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα στην οδό Πειραιώς[14]. Ακόμη παλαιότερη η Μητρόπολη των Αθηνών του Δημ. Ζέζου[15] φαίνεται να έχει επηρεάσει τη ναοδομία του Μεσοπολέμου, κυρίως ως προς τη γενική διάρθρωση των όψεων, τα συμμετρικά κωδωνοστάσια τα σύνθετα παράθυρα κ.α. Η Μητρόπολη όμως έχει κάτοψη εγγεγραμμένου και όχι ελεύθερου σταυρού, ενώ οι ελάχιστες προχωρήσεις του εγκάρσιου κλίτους της στα πλάγια γίνονται αποκλειστικά για τη διαμόρφωση των όψεων. Ιδιαίτερα η δυτική όψη της Μητροπόλεως των Αθηνών με τη συμμετρία, τα εκατέρωθεν κωδωνοστάσια, τις υψηλές παραστάδες, τα ρωμανίζοντα τοξύλλια στα γείσα του μεσαίου κλίτους φαίνεται να έχει επηρεάσει τους πρώτους ναούς του Δεμίρη (Αγία Ζώνη Πατησίων) και μόνον έμμεσα την Αγία Φωτεινή της Νέας Σμύρνης. Είναι γνωστό άλλωστε ότι η τρέχουσα αρχιτεκτονική της εποχής και ιδιαίτερα η ναοδομία δεν καινοτομεί αλλά επιλέγει από υπάρχουσες λύσεις και τις συνδυάζει με πνεύμα εκλεκτικό.

Η κεντρική ιδέα κατανομής του χώρου του ναού είναι ταυτόσημη με εκείνην παλαιότερων ναών του Δεμίρη όπως η Αγία Ζώνη Πατησίων και οι κατόψεις τους διαφέρουν μόνο στον νάρθηκα και στα κωδωνοστάσια τα οποία, στη

12. Α. Πετρονώτης, «Ο αρχιτέκτων Αναστάσιος Ορλάνδος», στο: *Ορλάνδος, ο άνθρωπος και το έργον του,* Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1978, 357, εικ. 108.

13. Ι. Καρατζόγλου, «Τέσσερα δείγματα αστικής ναοδομίας στη νότια Αθήνα», στο *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά,* Αθήνα 2012,130-132,145, εικ. 5,142, εικ. 6.

14. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική,* 140-141, εικ. 19.

15. Δ. Φιλιππίδης, ό.π, 95, εικ. 118.

μεταγενέστερη και με πιο ανεπτυγμένη κάτοψη Αγία Φωτεινή, προεξέχουν από το περίγραμμα του ναού, ενώ στην Αγία Ζώνη ενσωματώνονται σ' αυτό εις βάρος του νάρθηκα. Έτσι στην Αγία Φωτεινή δεν εφαρμόστηκε η ιδέα του στενού νάρθηκα που κατά την είσοδο του πιστού κάνει τον κυρίως ναό να φαίνεται πιο ευρύχωρος, διάταξη που υπάρχει στην Αγία Ζώνη και σαφέστερα διατυπωμένη σε ναούς της εποχής όπως ο Άγιος Βασίλειος της οδού Μετσόβου ή οι Άγιοι Πάντες της Καλλιθέας[16], αλλά που εδώ θα εμπόδιζε την κίνηση του πλήθους σ' ένα μητροπολιτικό και προσκυνηματικό ναό.

Ο ναός, όπως και όλοι σχεδόν οι ναοί της εποχής του Μεσοπολέμου κατασκευάζονται με μικτό σύστημα: φέροντες τοίχοι και πεσσοί τετραγωνικής ή σταυροειδούς διατομής από λιθοδομή και οπτοπλινθοδομή. Οι θόλοι (καμάρες, σταυροθόλια, λοφία, το ημισφαίριο του τρούλου), τα μεγάλα τόξα, οι οριζόντιες πλάκες του γυναικωνίτη και οι κίονες οι κίονες του τρούλου είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα. Ειδικότερα ο τρούλος έχει ελεύθερο άνοιγμα 7,90 μ., οι τέσσερις κίονες έχουν εξωτερική διάμετρο 0,92 μ., αλλά φέρουσα διάμετρο ~ 0,75μ., ενώ οι σταυροειδούς διατομής πεσσοί έχουν μέγιστη εξωτερική διάσταση 1,25μ.

Το ότι η Αγία Φωτεινή και οι άλλες αθηναϊκές τουλάχιστον εκκλησίες του Δεμίρη, παρά το ύψος τους, άντεξαν στους σεισμούς, δείχνει τη στιβαρή και επιμελημένη κατασκευή τους. Βλέποντάς τες σήμερα, με ενιαίες επιφάνειες δεν συνειδητοποιούμε αμέσως ότι είναι κατασκευασμένες κυρίως από πέτρα και τούβλο. Στην ικανοποιητική σεισμική τους συμπεριφορά βοήθησε το συμμετρικό και μάλιστα σταυρικό σχήμα της κάτοψης, όπου οι τοίχοι των εγκάρσιων κεραιών λειτουργούν και ως αντηρίδες και ίσως αυτό εξηγεί, εν μέρει, την ευρεία διάδοση του ελεύθερου σταυρού. Την επιμελημένη κατασκευή δείχνουν και τα σχέδια λεπτομερειών του Δεμίρη μορφολογικά και κατασκευαστικά, όπως το από 20/2/1953 σχέδιο σε κλίμακα 1:10, για την επικάλυψη του τρούλου με φύλλα χαλκού. Η χρήση του τσιμέντου, όχι μόνο στο οπλισμένο σκυρόδεμα, αλλά και με τη μορφή της ισχυρής τσιμεντοκονίας, πατητής ή «αρτιφισιέλ», έπαιξε σημαντικό ρόλο τότε τόσο κατασκευαστικά όσο και μορφολογικά, καθώς επέτρεψε: α) την ενίσχυση των κονιαμάτων και επιχρισμάτων άρα και των τοίχων β) την επένδυση με τσιμεντοκονία όλων των εξωτερικών επιφανειών, συνήθως σε απομίμηση ισόδομης τοιχοποιίας και γ) την κατασκευή μεγάλων σύνθετων και διάτρητων παραθύρων χωρίς τη χρήση δαπανηρών μαρμαροκατασκευών.

Ο εσωτερικός χώρος του ναού είναι ενιαίος και αρκετά μεγάλος ώστε να ανταποκρίνεται σήμερα στον ρόλο του καθεδρικού ναού της πολυάνθρωπης

16. Ι. Καρατζόγλου, ό.π. 142, εικ. 6.

Μητροπόλεως Νέας Σμύρνης. Ωστόσο παρατηρείται ότι σε μεγάλους ναούς το αίσθημα συγκέντρωσης του σταυροειδούς με τρούλο ναού τείνει ν' αδυνατίσει κάπως παρά τον τονισμό του κέντρου από τα εγκάρσια σκέλη του ελεύθερου σταυρού. Νομίζω ότι αυτό υποδεικνύει τα όρια εφαρμογής του τύπου ως διάρθρωση με απλή μεγέθυνση[17]. Επίσης ο τρούλος που στον βυζαντινό ναό είναι η κύρια πηγή φωτισμού από ψηλά, αφού παριστάνει τον ουράνιο θόλο, εδώ δεν δίνει έναν εξίσου υποβλητικό φωτισμό, έλλειψη που αναπληρώνεται από τον φωτισμό των σύνθετων υψηλών παραθύρων που έχει ο ναός μας. Επιπλέον το μεγάλο μέγεθος του ναού άρα και το μεγάλο ύψος του τρούλου τον κάνει να φαίνεται από το δάπεδο προοπτικά μικρός. Έτσι συγκρίνοντας τη φαινόμενη απόσταση των κιόνων του τρούλλου στο δάπεδο με τη διάμετρό του υψηλά τις θεωρούμε πολύ άνισες ενώ είναι πρακτικά ίσες. Πρέπει επιπλέον να παρατηρηθεί ότι το εσωτερικό του ναού παρουσιάζει μεγάλες αδιάσπαστες επιφάνειες, έλλειψη κοσμητών –που σχεδιάστηκαν αλλά δεν κατασκευάστηκαν– και άλλων στοιχείων μικρής κλίμακος –από τα οποία αντίθετα βρίθει το τέμπλο– και τα οποία υποκατέστησε η ζωγραφική με ζωφόρους αγίων, διακοσμητικές ταινίες ή άλλες λεπτομέρειες που προσδίδουν την αρμόζουσα κλίμακα στο εσωτερικό (Εικ. 7).

Στο εσωτερικό του ναού οι βάσεις των κιόνων του τρούλου αποτελούνται από ιωνική σπείρα που βαίνει σε οκταγωνική πλίνθο, τα δε κιονόκρανα είναι καλυμμένα με επιπεδόγλυφα φύλλα άκανθας επάνω σε τετράπλευρη κάλαθο, από την ανατολική και τη δυτική πλευρά της οποίας εκφύονται ιωνικές έλικες. Επάνω από τα κιονόκρανα υπάρχουν επιθήματα πλευράς 1,65μ. Οι κίονες παρουσιάζουν μείωση (Εικ. 8). Τα δάπεδα είναι στρωμένα με λευκές μαρμάρινες πλάκες 75x75εκ.που περιβάλλονται από γκρίζες λωρίδες πλάτους 8εκ. ενώ στο κέντρο του δαπέδου παριστάνεται έγχρωμος ο δικέφαλος αετός.

Εξωτερικά οι όγκοι του κτίσματος είναι καθαροί και καλά διαρθρωμένοι με ενότητα και ποικιλία. Τα τρία πρόπυλα και οι αντίστοιχες εξωτερικές κλίμακες «ανοίγουν» τον ναό προς τον περιβάλλοντα χώρο, συνδέοντάς τον επιτυχώς μ' αυτόν. Τα δύο επίπεδα του ναού (ισόγειο, γυναικωνίτης) υποδηλώνονται εξωτερικά με τη διάρθρωση των παραθύρων. Οι παραστάδες στις γωνίες συνδέονται με τα καμπύλα γείσα των κεραιών σχηματίζοντας με τους εν εσοχή τοίχους τυφλά αψιδώματα που ποικίλλουν τις όψεις. Διαφοροποίηση επιπέδων γίνεται και στα παράθυρα. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω διαφορών εσωτερικού-εξωτερικού ο ναός μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο εξωστρεφής παρά εσωστρεφής αντίθετα από τον ομώνυμό του της Σμύρνης.

Η κάλυψη με δώμα των εκτός του σταυρού διαμερισμάτων[18] είναι επιλογή

17. Π. Μιχελής, *Η Αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Αθήνα 2008, 192-197.

18. «Τεράτσα», όπως αναφέρεται στο από 11/2/1953 *σχέδιο*, κλίμ. 1:100

του αρχιτέκτονα, πιθανώς για να τονίσει τον σταυρό στους εξωτερικούς όγκους, απλοποιώντας τη στέγαση των εκτός αυτού χώρων. Ας σημειωθεί ότι και ο Ζάχος, στο τελευταίο εκκλησιαστικό έργο του, το ναό του Αποστόλου Παύλου στην Κόρινθο, υιοθετεί και μάλιστα σε όλους τους εκτός τρούλου εξωτερικούς όγκους του ναού τη μοντέρνα αυτή λύση[19].

Στο προοπτικό σχέδιο του Δεμίρη για την Αγία Φωτεινή (Μάιος 1934) οι όψεις του ναού διαρθρώνονται χρωματικά με επάλληλες οριζόντιες ζώνες εναλλάξ ανοιχτόχρωμες και σκούρες, που δεν κατασκευάστηκαν[20] (Εικ. 9). Κάτω από τα γείσα διακρίνονται σειρές διακοσμητικών τοξυλλίων (bandes lombardes), που επίσης δεν κατασκευάστηκαν, στοιχείο της ρωμανικής αρχιτεκτονικής κατά το προηγούμενο της Αγίας Ζώνης Πατησίων. Στο παραπάνω προοπτικό, τα κωδωνοστάσια είναι διαμορφωμένα σε ύφος εκλεκτικό, με εξώστες και υψιτενή γοτθίζοντα παράθυρα, ενώ στο από 7/2/1953 σχέδιο της δυτικής όψης (Εικ. 10), αυτά έχουν διαμορφωθεί σε πνεύμα «ελληνοβυζαντινού ρυθμού»[21] και επενδύονται, όπως και όλες οι επιφάνειες των όψεων, με απομίμηση ισόδομης λιθοδομής με ψευδολιθόπλινθους διαστάσεων 50x80 εκ. ή 50x165 εκ.. από πατητή τσιμεντοκονία θερμού χρώματος.

Η λύση αυτή και με την παραλλαγή του «αρτιφισιέλ», που λαξεύεται με ειδικό εργαλείο αποκτώντας αδρή επιφάνεια, εφαρμόστηκε σε πλείστους ναούς της εποχής, καθώς έδινε μια εικόνα ενότητος και στερεότητος στις όψεις. Με οπτοπλινθοδομή ως υπόστρωμα και πατητή τσιμεντοκονία ως τελική επιφάνεια, ο Δεμίρης διαμόρφωσε στις όψεις κυμάτια, ημικίονες, παραστάδες, θωράκια, διαχωριστικούς κιονίσκους παραθύρων και τα διάφορα επίπεδα των όψεων, επανερμηνεύοντας με αφαιρετικό πνεύμα παλαιές μορφές, με αποτέλεσμα πλαστικότητα και ποικιλία των όγκων και υφολογική και χρωματική ενότητα των όψεων (Εικ. 11).

Ο τρούλος της Αγίας Φωτεινής έχει τύμπανο κυλινδρικό με δώδεκα μονόλοβα τοξωτά παράθυρα, όπως και στην Αγία Ζώνη, μόνο που εδώ περιβάλλονται από οδοντωτή ταινία. Εδράζεται σε οκτάγωνη βάση, που λίγο χαμηλότερα γίνεται τετράγωνη. Η εξωτερική καμπύλη επιφάνεια του τρούλου είναι ελαφρά υπερυψωμένη και καλύπτεται με φύλλα χαλκού. Στα κωδωνοστάσια, τα υψιτενή παράθυρα του σχεδίου του 1934 έχουν υποδιαιρεθεί σε δύο καθ' ύψος δίλοβα τμήματα.

Το τέμπλο (περί το 1804) του ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της Σμύρνης ανακαλύφθηκε το 1938 από τον αρχιμανδρίτη π. Γραπέτη, σκονισμέ-

19. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Αριστοτέλης Ζάχος», στο *Δώδεκα Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Ηράκλειο 205, 34-36.

20. Το σύστημα αυτό εφαρμόστηκε στους τρούλους-φανούς απόληξης των κωδωνοστασίων της Κοιμήσεως Καισαριανής του ίδιου αρχιτέκτονα.

21. Δ. Φιλιππίδης, ό π. 93-98.

νο αλλά σχεδόν άθικτο, μέσα στην εκκλησία του Επάνω Μαχαλά, που τότε είχε σωθεί από την πυρκαϊά επειδή βρισκόταν κοντά στην τουρκική συνοικία. Μετά από πολλές προσπάθειες επιτράπηκε η μεταφορά του, αποσυναρμολογήθηκε, συσκευάστηκε και έφτασε στον Πειραιά στις 18/10/1944, έξι μέρες μετά την απελευθέρωση της Αθήνας από τους Γερμανούς. Τελικά, τοποθετήθηκε το 1952 από τον «ειδικό μηχανικό και ξυλογλύπτη» Θ. Νομικό[22] με τις οδηγίες μιας επιτροπής αποτελούμενης από τους Α. Ορλάνδο, Π. Μιχελή, Δ. Πικιώνη, Κ. Κιτσίκη, Β. Κασσάνδρα και τον διευθυντή του υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων Α. Φυτράκη[23]. Έγιναν διακριτικές προσθήκες στα άκρα του τέμπλου, διότι αυτό είναι κατά μερικά μέτρα μικρότερο από το πλάτος της νέας εκκλησίας. Το τέμπλο στο κάτω του επίπεδο είναι ευθύγραμμο σε κάτοψη εκτός από τις δύο πλάγιες θύρες του που εισέχουν με λοξές διατάξεις κατά 65εκ. Υψηλά επάνω απ' αυτές και την Ωραία Πύλη τις τονίζουν κιβώρια διάτρητα όπως είναι και όλη η επιφάνειά του. Ο μπαρόκ χαρακτήρας του είναι έκδηλος και συντίθεται καλά με το απλό εσωτερικό του ναού (Εικ. 2). Επίσης τοποθετήθηκαν ο άμβωνας κι ο δεσποτικός θρόνος, λεπτοσκαλισμένα και αυτά «έπιπλα» της ίδιας εκκλησίας της Σμύρνης[24].

Η αγιογράφηση του ναού από το ιερό μέχρι τους δυτικούς κίονες του τρούλου, έγινε με τοιχογραφίες του μαθητή του Φώτη Κόντογλου, Κων. Γεωργακόπουλου (1922-1998) και μαθητών του, όπως μας πληροφορεί επιγραφή στο νοτιοανατολικό λοφίο: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ/ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ / Κ[ΑΙ] ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΑΥΤΟΥ / ΖΑΧΑΡΙΟΥ ΚΑΡΑΦΕΡΓΙΑ / Κ[ΑΙ] ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗ /Α϶Ο΄(=1970). Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες έγιναν από τον αγιογράφο Κωνσταντίνο Γιωτάκη (γεν.1953) σε δύο φάσεις: 2000-2002 και 2009-2012.

Στο ναό εκτίθενται δύο εικόνες της Αγίας Φωτεινής της Σμύρνης. Στην πρώτη (68,5 x 92 εκ.) της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με δώδεκα απεικονίσεις προφητών στα πλάγια, αναγράφεται: Η ΜΕΣΙΤΡΙΑ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ και, ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ[ΕΟ]Υ ΣΕΗΣΕ ~ ΑΧϟΓ ~ (=1693). Η δεύτερη είναι εικόνα του Αγίου Μηνά (53x90 εκ.) με επτά εικονίδια από τη ζωή του κάτω και την επιγραφή: ΔΕΗΣΙΣ (ΤΟΥ Δ)ΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ[ΕΟ]Υ ΣΑΒΒΑ ΚΑΝΤΑΡΤΖΟΓΛΟΥ / 1795.

Μέσα στη ναοδομία του Δεμίρη η Αγία Φωτεινή είναι νομίζω, όχι μόνο το μεγαλύτερο και γνωστότερο αλλά και το ωριμότερο από τα αθηναϊκά έργα

---

22. Πατέρας του αρχιτέκτονα Γεωργίου Νομικού και παππούς του επίσης αρχιτέκτονα Στέφανου Νομικού.

23. Β. Χατζατουριάν, *Νέα Σμύρνη*, 140

24. Β. Χατζατουριάν, *Το τέμπλο, ο δεσποτικός θρόνος και ο άμβωνας: από τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο Σμύρνης στην Αγία Φωτεινή Νέας Σμύρνης*, Αθήνα 2006, σποράδην.

του. Δεν είναι ίσως έργο νεωτεριστικό, καθώς αποτελεί εξέλιξη προηγούμενων ναών, αλλά ανταποκρίνεται στις ανάγκες και τις διαθέσεις μιας ξεριζωμένης αλλά προοδευτικής αστικής κοινωνίας που δημιουργεί μια νέα εστία στο έδαφος της ελεύθερης πατρίδας. Για τούτο και ο αρχιτέκτονας -πολυτεχνίτης και κοσμοπολίτης- δεν έμεινε τελικά ανεπηρέαστος από το εκσυγχρονιστικό πνεύμα του Μεσοπολέμου όπως φαίνεται από κάποιες επιλογές του (σχεδίαση κάτοψης με τη βοήθεια καννάβου, οριζόντια δώματα διαμερισμάτων εκτός σταυρού, γυναικωνίτης-θεωρείο, ευρύτατη χρήση τσιμέντου για πλαστικό αποτέλεσμα στις όψεις κ.α.). Οι προσθήκες που έγιναν αργότερα από τον Στέφανο Νομικό αύξησαν τη λειτουργικότητα του ναού και προσαρμόστηκαν άριστα στο έργο.

Ο ναός της Αγίας Φωτεινής της Νέας Σμύρνης είναι έργο πολιτικής βούλησης και υψηλών προθέσεων. Όχι μόνο για να διαφυλαχθεί και να στερεωθεί η Μνήμη ως όρος επιβίωσης των διωγμένων από την καταστροφή της πόλης Σμυρναίων, αλλά και για την αναβάθμιση του συμβολικού κέντρου της Κοινότητος δηλ. της Αγίας Φωτεινής. Εξάλλου η πολιτική εξουσία της εποχής πιθανότατα ήθελε ένα αντίβαρο στην αθλιότητα των πρώτων προσφυγικών συνοικισμών. Παρά τις οικονομικές και άλλες δεσμεύσεις και ίσως με μέτρο και αυτές, το αποτέλεσμα δικαίωσε, νομίζω, τους συντελεστές του.

Έκαναν λοιπόν οι Σμυρναίοι, τηρουμένων των αναλογιών, ό, τι περίπου και οι αρχαίοι Αθηναίοι μετά την περσική καταστροφή της Ακρόπολης: δεν επανέλαβαν το παλαιό σχήμα του κορυφαίου ιερού τους, αλλά έχτισαν ό, τι καλύτερο μπορούσαν.

Έτσι από μία μεγάλη, χαμηλή, εξωτερικά ουδέτερη και εσωστρεφή εκκλησία, πέρασαν σ' έναν υψηλό, περίοπτο ναό, σύμβολο μιας Νέας, ελεύθερης Σμύρνης. Η διαφορά ή μάλλον αντίθεση στον χαρακτήρα των δύο κτηρίων, της παλαιάς Αγίας Φωτεινής της Σμύρνης[25] και της νέας Αγίας Φωτεινής της Νέας Σμύρνης σε όλα τα χαρακτηριστικά τους, στον τύπο, στο ύψος, στη σχέση εσωτερικού χώρου- εξωτερικών όψεων, στην προσβασιμότητα και τη θέση άρα και τη θέασή τους στο χώρο, αντανακλά τη διαφορά του τόπου και του χρόνου κατασκευής τους και του πολεοδομικού και κοινωνικού περιβάλλοντός τους. Η αρχιτεκτονική μας δηλώνει λοιπόν εδώ την ευρύτερα πολιτική -με την αριστοτελική έννοια του όρου- διάστασή της.

Ίσως μπορούμε εδώ να παρατηρήσουμε ότι μια ανάλογη με την παραπάνω αντίθεση ή έστω διαστολή αισθητικής (και όχι μόνο) εμπειρίας απέναντι σε δύο διαφορετικά είδη εκκλησιών, εκφράζεται σε στίχο του Δ. Σολωμού, (*Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, σχεδίασμα Γ') όπου για τη δεινή θέση του πολιορκημένου Μεσολογγιού:

25. Καρατζόγλου, Αγία Φωτεινή Σμύρνης, 69.

«Δειλιάζουν γύρου τα νησιά παρακαλούν και κλαίνε
και με λιβάνια δέχεται και φώτα τον καημό τους
ο σταυροθόλωτος ναός και το φτωχό ξωκλήσι»[26]

Η αντίθεση που διατυπώνεται δεν είναι, νομίζω, τόσο ποσοτική (μέγεθος, πλούτος διακόσμησης) όσο ποιοτική, όπως άλλωστε και η αντίθεση που διατρέχει όλο το έργο (*Ελεύθεροι-Πολιορκημένοι*). Ο Σολωμός στο «*φτωχό* ξωκλήσι» δεν αντιπαραθέτει, όπως θα περιμέναμε, τις πλούσιες εσωτερικά αλλά απλές συνθετικά βασιλικές της Ζακύνθου και της Κέρκυρας αλλά τον «σταυροθόλωτο» ναό, δίνοντας ένα όνομα-ορισμό στον τύπο που σήμερα ονομάζουμε «σταυροειδή με τρούλο»[27]. Και τούτο, πιστεύω, διότι ο ποιητής –όπως ίσως και ο αρχιτέκτονα– είδε στον βυζαντινής καταγωγής «σταυροθόλωτο ναό» έναν *πλούσιο* συνθετικά «κόσμον εν κόσμω»[28].

26. Οπτική εμπειρία-πρότυπο θα είχε στη Ζάκυνθο τη Σκοπιώτισσα ως ελεύθερο σταυρό και στην Κέρκυρα, όπου μεταξύ 1844-1857 έγραψε αυτούς τους στίχους, τον ναό των Αγίων Ιάσονος και Σωσιπάτρου του 11ου αι., ως εγγεγραμμένο σταυρό.

27. Άγνωστο αν τον όρο «σταυροθόλωτος» συνέθεσε ο γλωσσοπλάστης Σολωμός (1798-1857) ή κάποιος λόγιος π.χ. ο Ανδρέας Μουστοξύδης (1785-1860), φίλος και συνεργάτης του Καποδίστρια, ιστορικός και του Βυζαντίου ή ο ποιητής και φιλικός Ιωάννης Ζαμπέλιος (Λευκάδα 1787-Κέρκυρα 1856) που πρώτοι κατανόησαν τη συνέχεια του Ελληνισμού. Ο σημερινός όρος «σταυροειδής με τρούλο» είναι μεταγενέστερος, μάλλον απόδοση ξενόγλωσσου όρου.

28. Πρβλ. μιαν ανάλογη άποψη που διατύπωσε ο Μ. Χατζηδάκης γράφοντας για τον αγιορείτικο αρχιτεκτονικό τύπο της τουρκοκρατίας, ότι «ανταποκρινόταν σε ειδικότερες λειτουργικές ανάγκες αλλά και στις καλαισθητικές απαιτήσεις της εποχής», Μ. Χατζηδάκης, «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. Ι, 411-412.



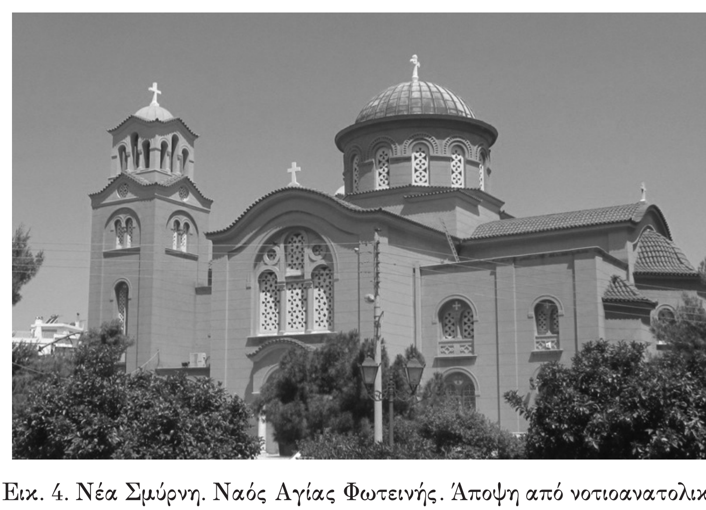
Εικ. 1. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Γενική άποψη του συγκροτήματος (πηγή: www.mikrasiatwn.wordpress.com).



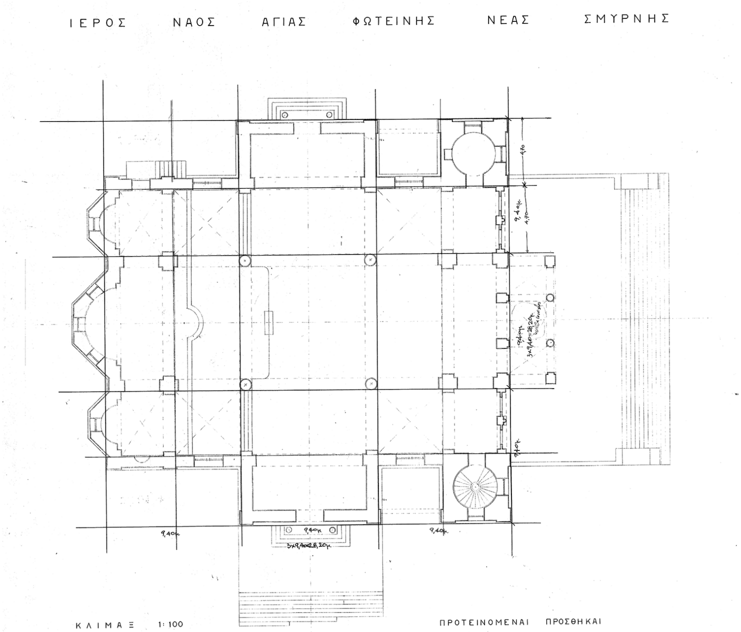
Εικ. 2. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Ο ναός υπό κατασκευήν και ο ξύλινος ναΐσκος (δεκ.'30) (πηγή: Β. Χατζατουριάν, *Νέα Σμύρνη)*.



Εικ. 3 Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Ο ναός κατά την ημέρα της πρώτης επίσημης λειτουργίας του (27/10/1940) (πηγή: Β. Χατζατουριάν, *Νέα Σμύρνη).*



Εικ. 4. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Άποψη από νοτιοανατολικά (Ι. Καρατζόγλου, Μάρτιος 2017).



Εικ. 5. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Κάτοψη
(σχέδιο αποτυπώσεως Στ. Νομικός, χάραξη καννάβου Ι. Καρατζόγλου).



Εικ. 6. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Βόρεια όψη (Ι. Καρατζόγλου, Ιούνιος 2017).



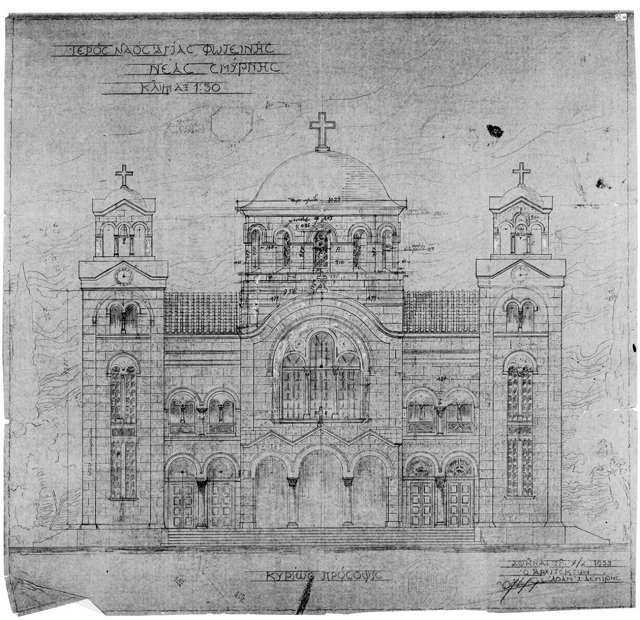
Εικ. 7. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Εσωτερικό. Άποψη προς τα βορειοδυτικά (Ι. Καρατζόγλου, Νοέμβριος 2015).



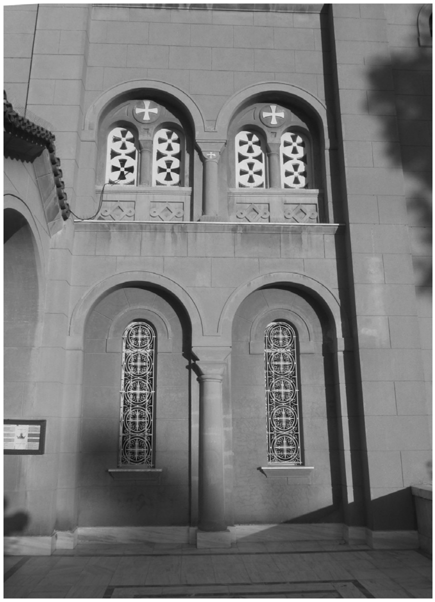
Εικ. 8. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Εσωτερικό. Άποψη προς ανατολάς (Ι. Καρατζόγλου, Μάρτιος 2017).



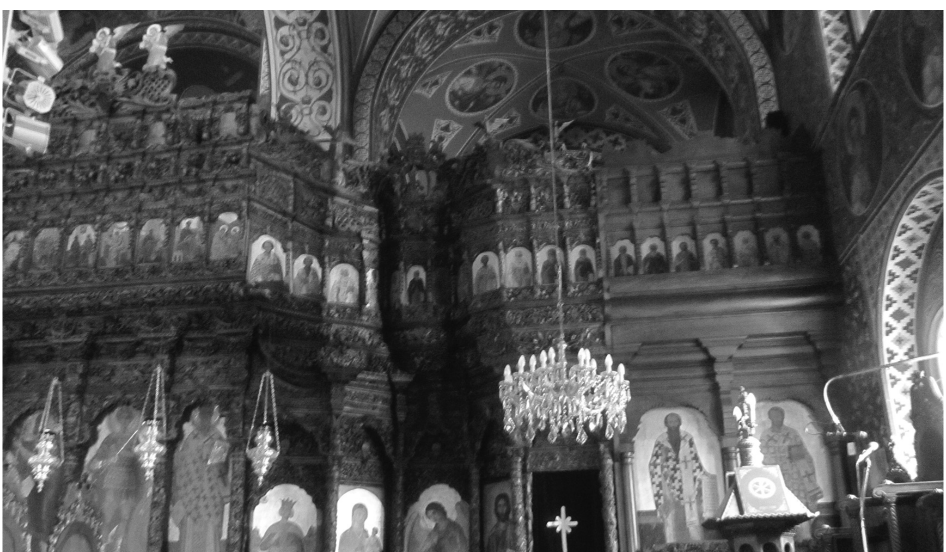
Εικ. 9. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Προοπτικό σχέδιο Α. Δεμίρη (Μάιος 1934) (πηγή: Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη).



Εικ. 10. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Σχέδιο δυτικής όψης Α. Δεμίρη (7/2/1953) (Πηγή: Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη).



Εικ. 11.
Νέα Σμύρνη.
Ναός Αγίας Φωτεινής.
Λεπτομέρεια παραθύρων
δυτικής όψης
(Ι. Καρατζόγλου,
Νοέμβριος 2015).



Εικ. 12. Νέα Σμύρνη. Ναός Αγίας Φωτεινής. Τέμπλο. Νότιο τμήμα με νεώτερη προέκταση
(Ι. Καρατζόγλου, Μάρτιος 2017).

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη

ΤΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ Α΄ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΑ ΑΠΟ ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ

Πάνε δεκαπέντε κιόλας χρόνια που σε ημερίδα του Δήμου Αθηναίων, που είχε οργανωθεί με πρωτοβουλία το αείμνηστου Γρηγόρη Πουλημένου και της Επιτροπής Προστασίας Αθηναϊκών Μνημείων με θέμα «Η προστασία των μνημείων του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών», σε ανακοίνωσή του ο τότε Επίκουρος Καθηγητής της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών αείμνηστος Σπυρίδων Δημ. Κοντογιάννης είχε μιλήσει για την ιερότητα των ταφικών μνημείων, και ιδιαίτερα των χριστιανικών, ως το αισθητό σύμβολο της ιερότητας της ζωής και του θανάτου, και τόνισε τον σύνδεσμό τους με το λυτρωτικό μήνυμα της ταφής και του τάφου του ιδρυτή της Χριστιανικής Εκκλησίας Ιησού Χριστού.

Ο άνθρωπος έχει ανάγκη από ένα σημείο αναφοράς, ένα χώρο, όπου θα μπορεί να τιμά τους νεκρούς του, να συνομιλεί μαζί τους, να τους κρατά ζωντανούς και πέρα από το θάνατο, εδώ στη γη κοντά του. «Η ψυχή μας» έγραφε ο Βέλμος στο *Φραγγέλιο* «σαν την ψυχή των αρχαίων δεν σιμώνει το μνήμα για να απελπίζεται μα για να παρηγοριέται και για να αναπαύεται». Τούτη η παρηγοριά είναι σίγουρα για κάθε άνθρωπο διαφορετική όσο διαφορετική είναι και η πίστη του. Θα έλεγα μοναδική. Το πόσο αυτό αντικατοπτρίζεται στον τάφο, στο μνήμα, είναι σχετικό.

Όπως κάθε κτίσμα, κάθε καλλιτέχνημα, έτσι και τα μνήματα αντανακλούν πρώτα από όλα το πνεύμα και την κοινωνία της εποχής τους, καθώς και τη θέση του ιδιοκτήτη του μέσα σ' αυτήν. Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις. Το ίδιο φυσικά συμβαίνει στο Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας, ένα Κοιμητήριο που ιδρύθηκε αμέσως σχεδόν μετά την κήρυξη της Αθήνας ως πρωτεύουσας και μεγάλωσε σταδιακά μαζί της.

Πολλά έχουν γραφτεί για τα γλυπτά του –έχει χαρακτηρισθεί «υπαίθρια γλυπτοθήκη»– τα οποία έχουν απασχολήσει πολλές φορές επιφανείς ιστορικούς της τέχνης, που εντοπίζουν όμως την έρευνά τους κυρίως στον τομέα της γλυπτικής. Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις, όπως π.χ. στον τάφο του Ερρίκου Σλήμαν (Εικ. 1), όπου επικρατεί το όνομα του αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ,

προφανώς γιατί είναι πολύ περισσότερο γνωστό από αυτό του γλύπτη Γεωργίου Ξενάκη για τον οποίο, παρ' ότι ήταν μαθητής του Λεωνίδα Δρόση στο Σχολείο των Τεχνών με τον οποίο μάλιστα συνεργάστηκε σε αρκετά έργα του, δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Η επιλογή του πάντως από τον Τσίλλερ για να αναλάβει το μαυσωλείο του Σλήμαν μαρτυρά ότι πρέπει να ήταν ήδη καταξιωμένος μαρμαρογλύπτης.

Γνωστά είναι επίσης τα ταφικά μνημεία που σχεδίασε ο Χριστιανός Χάνσεν, όπως αυτά της Σμαράγδας Κορομηλά στο Α΄ Νεκροταφείο ή του Νεόφυτου Δούκα στη Ριζάρειο με γλύπτη τον Γιακουμή Μαλακατέ. Είναι ενδιαφέρον ότι και στις δύο αυτές περιπτώσεις την ευθύνη για την τελική μορφή του μνημείου αναλαμβάνει ο ίδιος ο Χριστιανός Χάνσεν και, σε περίπτωση αδυναμίας αυτού να επιστατήσει προσωπικά το έργο, την επιστασία θα αναλάμβανε αξιωματικός του μηχανικού και όχι ο γλύπτης.

Είναι επίσης γνωστό ότι τα έργα των αδελφών Γεωργίου και Λάζαρου Φυτάλη, την πρώτη τουλάχιστον περίοδο, μελετούσε ο μεγάλος αδελφός τους Ιωάννης Φυτάλης, που υπέγραφε ως αρχιτέκτων με σχεδιαστή τον μικρότερο αδελφό του Μάρκο, που ασχολήθηκε κυρίως με τη διακοσμητική οροφογραφία και τοιχογραφία. Άλλα από τα ταφικά μνημεία που αναλαμβάνουν σχεδιάζονται από τους ίδιους και άλλα από γνωστούς αρχιτέκτονες, όπως π.χ. το μνημείο του Μιχαήλ Τοσίτσα (Εικ. 2) που φιλοτεχνήθηκε από τους Γεώργιο και Λάζαρο Φυτάλη, πάνω σε σχέδια του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, Καθηγητή τους στο Σχολείο των Τεχνών, ο οποίος τους εκτιμούσε ιδιαίτερα. Είναι πολύ πιθανόν οι Φυτάληδες να φιλοτέχνησαν και τον τάφο του ίδιου του Καυταντζόγλου. Πολύ συχνά, ιδιαίτερα στα μνημεία του 19ου αιώνα, ο αρχιτέκτων οδηγεί στον γλύπτη και ο γλύπτης στον αρχιτέκτονα.

Ταφικά μνημεία σχεδίασαν επίσης και άλλοι γνωστοί αρχιτέκτονες του 19ου αιώνα, όπως ο Σταμάτης Κλεάνθης, που σχεδίασε το μνημείο της Σχινά, ο Λυσ. Καυταντζόγλου στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε, ο Ernst Ziller, που σχεδίασε τα μνημεία του Σλήμαν, της Σμαραγδής Κορομηλά, του Erik Urlich, της Julias Von Nordenflycht κ.ά., ο Αναστάσης Μεταξάς, που σχεδίασε το βάθρο της κοιμωμένης του Χαλεπά, τον τάφο του Π. Χαροκόπου, σε συνεργασία με τον γλύπτη Μπονάνο, και άλλους τάφους γνωστών Αθηναίων, ο Ιωάννης Μούσης, που σχεδίασε τα δύο ναϊσκόμορφα μνημεία του Γεράσιμου και του Θεολόγου Κούπα, του Περικλή Μαυρομιχάλη και πιθανότατα του Γ. Σκουζέ κ.λπ.

Φυσικά οι ίδιοι σχεδίασαν και τους δικούς τους οικογενειακούς τάφους –πάντοτε στο Α΄ Κοιμητήριο– από τους οποίους δυστυχώς δύο, οι τάφοι του Κλεάνθη και του Ziller, δεν υπάρχουν πια σήμερα. Παλαιότερη νομοθεσία που επέτρεπε τη μεταπώληση του τάφου, εφ' όσον δεν υπήρχαν απόγονοι, οδήγησε στην καταστροφή τους.

Τα πρότυπά τους άλλοτε προέρχονται από την αρχαιότητα, ιδιαίτερα μετά την ανακάλυψη του Νεκροταφείου του Κεραμικού, άλλοτε από τον νέο κλασικισμό και άλλοτε, ιδιαίτερα αυτά των ομογενών του εξωτερικού, από αντίστοιχα μνημεία των πόλεων που έζησαν. Ενδιαφέρον είναι ότι τόσο των Ελλήνων όσο και των αλλοδαπών που πεθαίνουν μακριά από την πατρίδα τους οι τάφοι πολύ συχνά παραπέμπουν στην χώρα καταγωγής τους.

Όπως πολύ σωστά παρατηρούν οι Δώρα Μαρκάτου, Ευθυμία Μαυρομιχάλη και Δημήτρης Παυλόπουλος στο πολύ ενδιαφέρον πόνημά τους *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική. Αρχές 19ου αιώνα - 1940* που πρόσφατα κυκλοφορήθηκε από το Ίδρυμα Μιχελή, «το γεγονός ότι οι χορηγοί των μνημείων δέχονται ή και αναζητούν ένα μνημείο που κυκλοφορεί σε απροσδιόριστο αριθμό αντιτύπων και αντιγράφων, ακόμη και στο ίδιο νεκροταφείο, υποδηλώνει ότι τα κριτήριά τους δεν ήταν καλλιτεχνικά». Το θέμα της πρωτοτυπίας δεν υφίσταται, γι' αυτό και προς το τέλος του αιώνα διαφημίζεται ότι πωλούνται προπλάσματα προς κατασκευή μνημείων μαρμάρινων (1840). Βέβαια αυτό δεν σημαίνει ότι τα προπλάσματα ήταν ίδια ακριβώς το ένα με το άλλο. Θα έλεγα ότι είναι μία παραλλαγή του ίδιου φαινομένου που παρατηρούμε και στον Τσίλλερ, όταν σχεδιάζει σειρά από βίλες, από τις οποίες ο πελάτης διαλέγει αυτή που του αρέσει, επιφέροντας συνήθως κάποιες μικρές μεταβολές. Και οπωσδήποτε δεν έχει καμία σχέση με το φαινόμενο που παρατηρούμε σε πολλά περιφερειακά Κοιμητήρια της πρωτεύουσας, όπου το γύψινο άγαλμα του Ιησού που δέεται με υψωμένα χέρια (Εικ. 3) τοποθετείται εν σειρά στους τάφους, θυμίζοντας στρατόπεδο συγκεντρώσεως και επιβεβαιώνοντας την έλλειψη αισθητικής –και θα τολμούσα να πω και ειλικρινούς θρησκευτικότητας– του Νεοέλληνα.

Συχνό επίσης είναι το φαινόμενο η οικογένεια να αναθέτει το ταφικό μνημείο στον ίδιο αρχιτέκτονα που έχει κτίσει το αρχοντικό της ή δύο φίλοι ή συγγενείς να αναθέτουν στον ίδιο αρχιτέκτονα, όπως π.χ. τα ναϊσκόμορφα μνημεία του Στ. Σκουλούδη και του Βούρου που στέκονται δίπλα-δίπλα, όπως τα μέγαρα στην πλατεία Συντάγματος.

Στο γύρισμα του αιώνα και στις αρχές του 20ού, η ταφική αρχιτεκτονική εξακολουθεί να επηρεάζεται από τον νεοκλασικισμό με εμφανή όμως την επίδραση του εκλεκτισμού. Χαρακτηριστικά είναι τα άρθρα που δημοσιεύονται στα περιοδικά τέχνης που αναφέρονται στα μνημεία του Α΄ Κοιμητηρίου. Τα περισσότερα εστιάζονται σε αυτά του 19ου αιώνα και στον γλύπτη που τα έχει φιλοτεχνήσει, με ελάχιστες αναφορές στον αρχιτέκτονα.

Η αστική καταξίωση, που συνεχίζει φυσικά να υφίσταται, γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη μόδα των ναϊσκόμορφων ταφικών μνημείων που εξακολουθεί να κρατά γερά. Χαρακτηριστικά είναι τα ταφικά μνημεία του Κωνσταντίνου και του Όθωνα Σταθάτου (Εικ. 4), σχεδιασμένα αντίστοιχα το 1917 και το 1922 από τον Βασίλη Κουρεμένο, αρχιτέκτονα Καθηγητή του ΕΜΠ και ακαδημαϊ-

κό. Αποτελούν απλοποιημένες κλασικιστικές μορφές, με στοιχεία αναφοράς στο *Art nouveau*, που στα μνημεία του Δημ. Αιγινίτη και του Ιωάννη Απαζόγλου εμπλουτίζονται με εκλεκτιστικά στοιχεία *Art deco*, που σχεδιάζει πάντα ο Κουρεμένος. «Κουρεμένον Αρχιτέκτονα. Είδομεν το εκτρωματικόν μνημείον του Σταθάτου και σε συλλυπούμεθα διά την εργασίαν σου», θα γράψει ο Βέλμος στο φίλο του *Φραγκέλιου*.

Την ίδια εποχή, γύρω στη δεκαετία του '30, οι αρχιτέκτονες της περιόδου αρχίζουν να σχεδιάζουν μνημεία που είτε προσεγγίζουν στο ρεύμα της επιστροφής στις ρίζες είτε προχωρούν στο μοντέρνο κίνημα. Όπως όμως και με την αρχιτεκτονική, τα πρώτα «μοντέρνα» μνήματα δεν γίνονται εύκολα αποδεκτά από το κοινό. Πολύ περισσότερο που εδώ δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε λειτουργικότητα και άνεση. Εμφανίζονται τώρα τα πρώτα ναϊσκόμορφα ταφικά μνημεία (Εικ. 5), επηρεασμένα αυτή τη φορά από τη βυζαντινή μορφολογία. Όταν τα αρχαιοπρεπή ναϊσκόμορφα ή ακόμα και αυτά τα φέροντα εκλεκτικά στοιχεία ή *art-deco*, όπως του Κουρεμένου, κατασκευάζονται από πεντελικό μάρμαρο, η κατασκευή τους έχει μια συνέπεια. Όταν όμως περνά στα βυζαντινόμορφα ναϊσκόμορφα, αυτό φαντάζει ξένο και άκομψο, είτε είναι ιδιαίτερα επεξεργασμένο, όπως στο μνήμα του Συγγρού ή το μνημείο στην είσοδο του Α' Κοιμητηρίου.

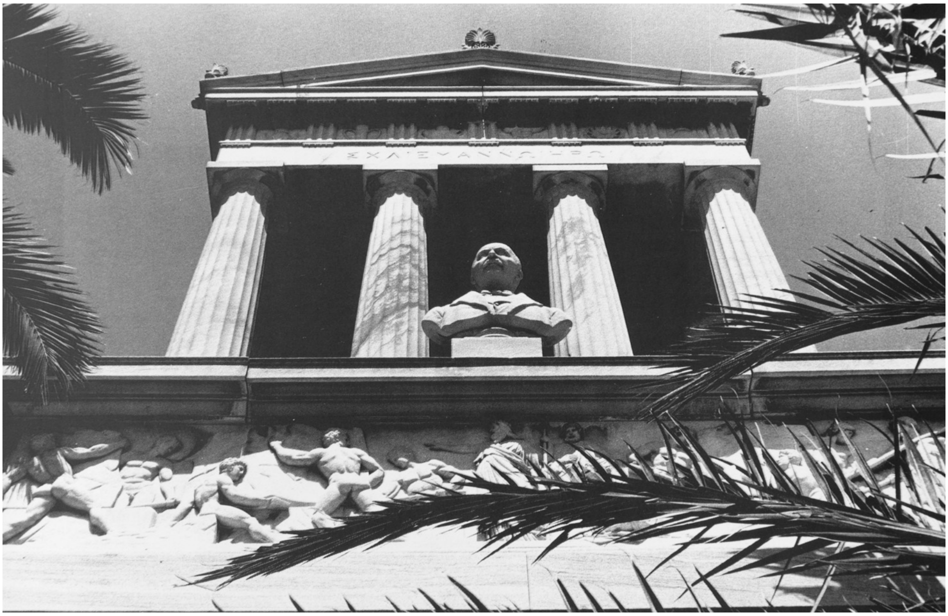
Βυζαντινόμορφα ναϊσκόμορφα ταφικά μνημεία σχεδιάζει ο Εμμ. Λαζαρίδης, που έχει σχεδιάσει και το Β' Οστεοφυλάκιο του Α' Κοιμητηρίου (το πρώτο το είχε σχεδιάσει ο F. Boulanger), καθώς και το μαυσωλείο των Βασιλέων Κωνσταντίνου, Σοφίας και Αλεξάνδρου στο Τατόι (Εικ. 6). Στο Α' Κοιμητήριο υπάρχουν και άλλοι περισσότεροι σύγχρονοι ναϊσκόμορφοι βυζαντινίζοντες τάφοι, γενικά όμως δεν μπορεί να πει κανείς ότι έχουν την ίδια ανταπόκριση που έχουν οι αρχαιοπρεπείς. Θα τολμούσα να πω ότι, άσχετα με το αν συμφωνώ ή όχι με την συνέχιση ενός τύπου παρωχημένου πλέον, είναι αναμφισβήτητα καλύτερης αισθητικής από τα βυζαντινίζοντα ναϊσκόμορφα μνημεία, καθώς υπάρχει πολύ μεγαλύτερη γνώση και εμπειρία στα πρώτα, ενώ πολύ συχνά τα δεύτερα μοιάζουν με τούρτες από κόλλυβα. Εδώ δεν υπάρχει σίγουρα ούτε εμπειρία αλλά ούτε και έμπνευση. Στην περίπτωση που οι βυζαντινίζοντες τάφοι αρκούνται σ' ένα απλό προσκυνητάρι ή στον επισκοπικό θρόνο πάντα από μάρμαρο τα αποτελέσματα είναι πολύ καλύτερα.

Στα *Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής* εντοπίστηκε μεγάλος αριθμός μελετών ταφικών μνημείων σε συνεργασία σχεδόν πάντα με γνωστούς γλύπτες, κάτι που ενισχύει την άποψη ότι και τα περισσότερα από τα ταφικά μνημεία του $19^{ου}$ αιώνα έχουν προκύψει από παρόμοιες συνεργασίες. Ένας μεγάλος αριθμός από αυτά είναι έργα του Εμμ. Λαζαρίδη. Έτσι συναντάμε κλασικές ή μοντέρνες επιτύμβιες στήλες, λάρνακες, αρχαιοπρεπή, ναϊσκόμορφα και μοντέρνα μνημεία. Για τον τάφο της οικογένειας Ζηρίνη π.χ. προτείνεται δωρι-

κός κίονας ύψους 3,64 με λήκυθο στην κορυφή πάνω σε πλατειά βάση, καθώς και μια μοντέρνα ορθογωνική λύση. Δύο παραλλαγές μοντέρνου επίσης μνήματος προτείνει για τις οικογένειες Άθου Ρωμανού και Αλ. και Μικέ Σινιόσογλου (Εικ. 7) και μια αρχαιοπρεπή και σύγχρονη πρόταση επιλέγεται για το μνήμα του γλύπτη Κώστα Δημητριάδη (Εικ. 8), σύγχρονης, μοντέρνας, τεχνοτροπίας μνημεία. Το ίδιο επιλέγει και η οικογένεια Διομήδη, αυτή τη φορά όμως το μνημείο είναι σχεδιασμένο από τον Παναή Εμμανουηλίδη, σε συνεργασία με τη χήρα του γλύπτη Κ. Δημητριάδη Σόνια. (Εικ. 9).

Εκτός από τους Λαζαρίδη, Μανουηλίδη και Κουρεμένο, τάφους σχεδιάζουν τη δεκαετία του '30 και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και οι αρχιτέκτονες Κίμων Λάσκαρης, Φαίδων και Έθελ Κυδωνιάτη, Γιώργος Κοντολέων, Αριστοτέλης Ζάχος, Πάτροκλος Καραντινός, σε συνεργασία με τον γλύπτη Γ. Ζογγόπουλο (Εικ. 9), ο γνωστός ναοδόμος Γιώργος Νομικός (Εικ. 10), ο Άρης Κωνσταντινίδης, πάντοτε λιτός και σύγχρονος, ο Δημ. Πικιώνης κ.ά. Εκεί όμως που στέκεται κανείς με συγκίνηση και περισυλλογή είναι στα πολυάριθμα σκίτσα που κάνει ο Πικιώνης για τον οικογενειακό του τάφο, απλές επιτύμβιες στήλες, εικονοστάσια, λαϊκότροπα χαράγματα, αγγέλους, ήλιους, κυπαρίσσια, εξαπτέρυγα, σταυρούς (Εικ. 11). Ψάχνει, σχεδιάζει, ξαναψάχνει, ξανασχεδιάζει. Σκίτσα που μαρτυρούν έναν βαθύτατα πνευματικό άνθρωπο, ένα «ξυπνητήρι», ένα διεγέρτη ψυχών, όπως είχε πει ο Παύλος Μυλωνάς.

Η έρευνα για τη συνδρομή ή, αν θέλετε, τη συμμετοχή των Νεοελλήνων αρχιτεκτόνων στην ταφική αρχιτεκτονική είναι ακόμη στην αρχή της και σίγουρα θα έπρεπε να συγκροτηθεί μια μικρή ερευνητική ομάδα, προκειμένου να επισημάνει όλα τα σχετικά σχέδια και να τα ταυτίσει με τα μνήματα του Α΄ Κοιμητηρίου αλλά ακόμη και κάποιων άλλων ελληνικών Κοιμητηρίων. Σήμερα απλά έδωσα ένα έναυσμα, μια ώθηση. Όσο για τα σχέδια του Πικιώνη για τον οικογενειακό τάφο, αυτά νομίζω ότι οφείλουμε να τα δούμε ξανά, όχι μόνο ως αρχιτεκτονικές ή καλλιτεχνικές αξίες αλλά ως έναν βαθύ και ουσιαστικό διάλογο με την Ορθοδοξία.

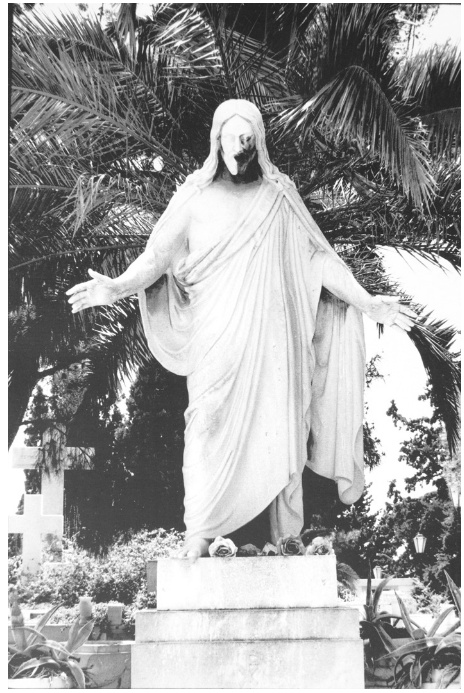


Εικ. 1. Τάφος Ερ. Σλήμαν. Αρχιτέκτων E. Ziller.



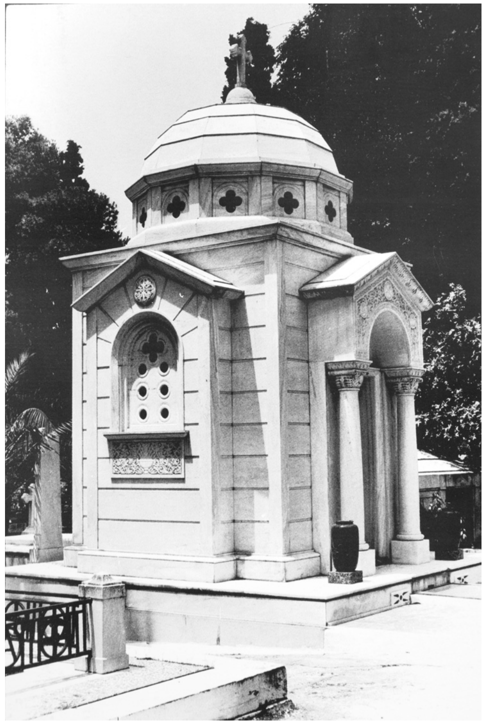
Εικ. 2.
Τάφος Μ. Τοσίτσα.
Αρχιτέκτων
Λύσ. Καυταντζόγλου·
γλύπτες Λάζαρος
και Γεώργιος Φιτάλης.

Εικ. 3.
Τυπικό μνημείο
με το άγαλμα
του Ιησού.





Εικ. 4.
Τάφος Όθωνα Σταθάτου.
Αρχιτέκτων Β. Κουρεμένος.



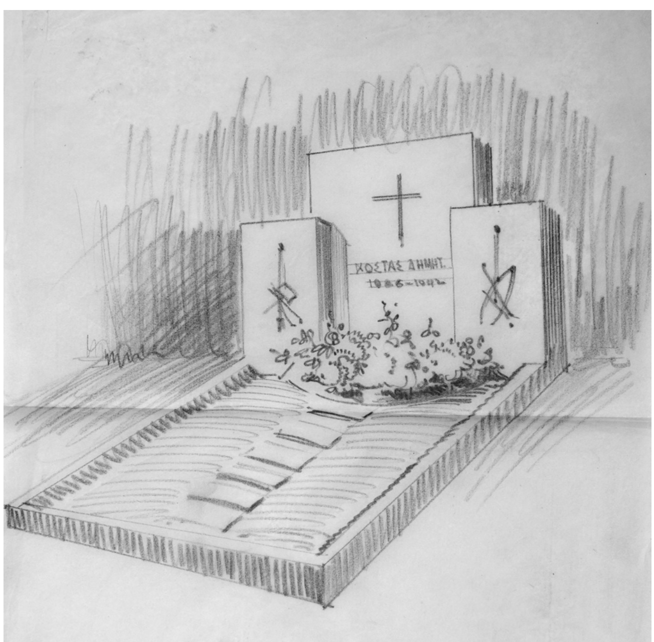
Εικ. 5. Βυζαντινίζον ναϊσκόμορφο μνημείο.



Εικ. 6. Βασιλικό οικογενειακό παρεκκλήσιο. Αρχιτέκτων Ε. Λαζαρίδης.



Εικ. 7. Τάφος Σινιόσογλου. Αρχιτέκτων Ε. Λαζαρίδης.



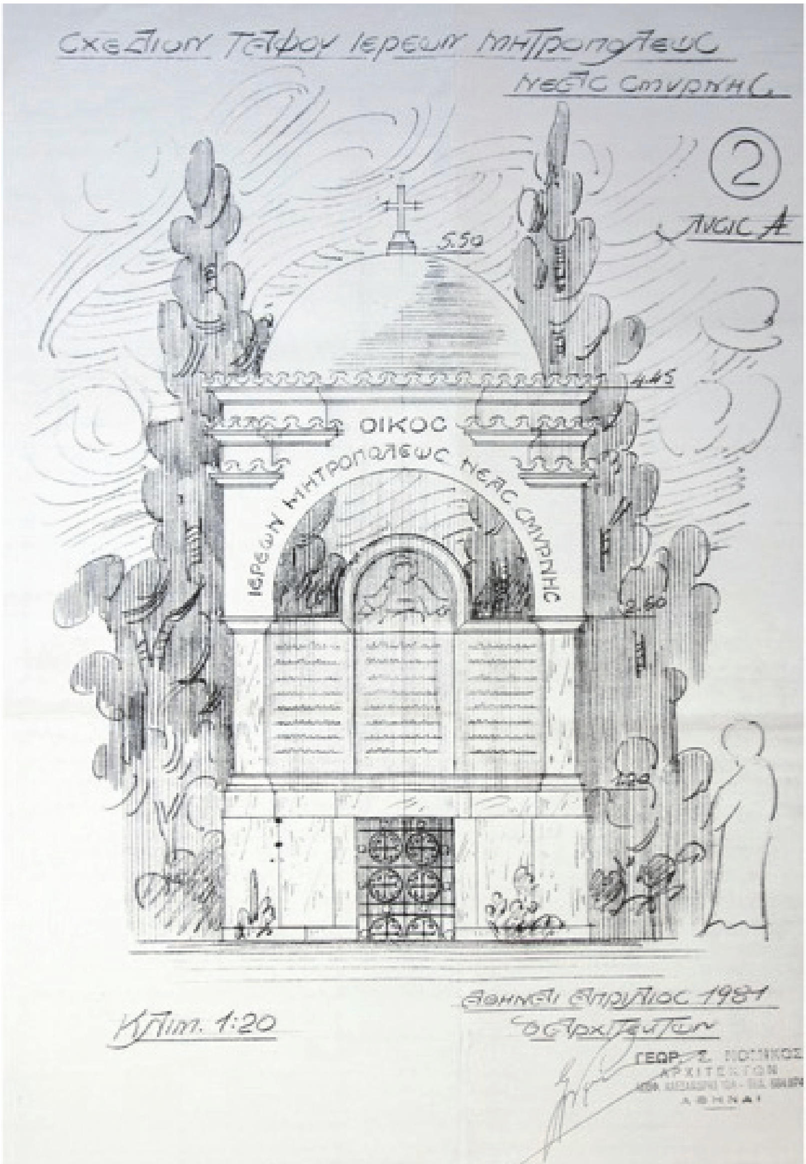
Εικ. 8. Τάφος Δημητριάδη. Αρχιτέκτων Ε. Λαζαρίδης.



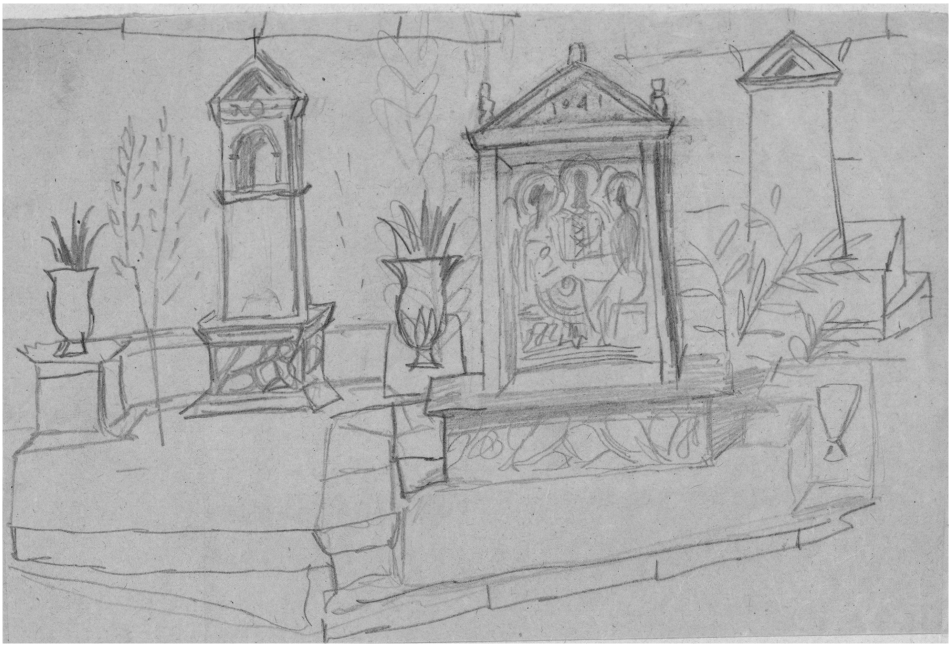
Εικ. 9. Τάφος οικογένειας Διομήδη. Αρχιτέκτων Π. Εμμανουηλίδης.



Εικ. 10. Τάφος οικογένειας Μπίρη.
Γλύπτης Γ. Ζογγολόπουλος.



Εικ. 11. Σχέδιο τάφου ιερέων Μητροπόλεως Νέας Σμύρνης.
Αρχιτέκτων Γ. Νομικός.



Εικ. 12. Προτάσεις για ταφικά μνημεία. Αρχιτέκτων Δ. Πικιώνης.

Ιωάννης Χ. Καρυδάς

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΙΤΩΛΟΑΚΑΡΝΑΝΙΑ

Η ΤΡΙΚΛΙΤΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΑΜΦΙΛΟΧΙΑΣ

Α. Η μελέτη της ελληνικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ού} αιώνα αναδεικνύει την επικράτηση του τύπου της βασιλικής, τρίκλιτης, με ή χωρίς τρούλο, στις περισσότερες από τις πόλεις του ευρύτερου ελλαδικού χώρου. Στην Αιτωλοακαρνανία, μεταξύ των ετών 1845 και 1920, κτίσθηκαν μια σειρά από σπουδαίες εκκλησίες του τύπου της τρίκλιτης βασιλικής. Σε μια πρόσφατη καταγραφή του εκκλησιαστικού πλούτου αναφέρονται σχεδόν 1100 ναοί, παρεκκλήσια και εξωκκλήσια, που το μεγαλύτερο μέρος τους είναι τύπου βασιλικής και κτισμένες στην περίοδο από τα μέσα του 19^{ου} έως τα μέσα του 20^{ού} αιώνα[1]. Οι πιο σημαντικοί από αυτούς είναι οι εξής: Ο παλιός ναός Αγίου Χριστοφόρου Αγρινίου, κτίσμα μεταξύ των ετών 1846-1849, απλή βασιλική. Ο ναός της Αγίας Τριάδας Αγρινίου, κτίσμα μεταξύ των ετών 1900-1907, σε σχέδιο του αρχιτέκτονα Τσουλούφρη, τρίκλιτη βασιλική με τρούλο. Ο ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Θέρμο, κτίσμα του 1880, με περίτεχνο ξυλόγλυπτο τέμπλο, που ανακαινίσθηκε πρόσφατα, τρίκλιτη βασιλική. Ο ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου Αιτωλικού, παλιότερος ναός που ανακαινίσθηκε το 1965, μετά από καταστρεπτικό σεισμό, τρίκλιτη βασιλική. Ο ναός της Αγίας Παρασκευής στο Μεσολόγγι, που κτίσθηκε το 1860, στη θέση παλιότερου ναού. Ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος Μεσολογγίου, κτίσμα γύρω στο 1900, στη θέση παλιότερου ναού. Ο μητροπολιτικός ναός της Αιτωλοακαρνανίας, ο Άγιος Σπυρίδωνας στο Μεσολόγγι, που κτίσθηκε μεταξύ των ετών 1883 και 1900, στη θέση παλιότερου, προ της εξόδου ναού, τρίκλιτος ναός ελληνοβυζαντινού ρυθμού. Ο ναός Αγίου Σπυρίδωνος στη Βόνιτσα, βασιλική, με περίφημο ξυλόγλυπτο τέμπλο. Ο ναός του Αγίου Νικολάου στον Αστακό, κτίσμα περίπου του 1880, τρίκλιτη βασιλική, που αναπλάσθηκε πρόσφατα, το 2008, λόγω των σεισμών. Έχει σπουδαία, δυτικότροπη διακόσμηση και ξυλόγλυπτο τέμπλο, έρ-

1. Ν. Βούλγαρης. *Ενοριακοί Ναοί και Εξωκκλήσια Ι.Μ. Αιτωλίας και Ακαρνανίας. Ιστορία – Παράδοση – Πολιτισμός*, Αθήνα 2004, 10-11.

γα του Ηπειρώτη Θωμά Μαρινά, 1864-1930, της περίφημης Χιονιαδίτικης σχολής· επίσης, μικρότεροι ναοί, όπως ο ναός Γενεθλίου Προδρόμου Δοκιμίου, κτίσμα γύρω στο 1900, που ανακαινίσθηκε το 1967, ο ναός των Αγίων Αποστόλων στο Αγγελόκαστρο, που κτίσθηκε μεταξύ των ετών 1870-1877 και ανακαινίσθηκε το 1958, ο ναός της Αγίας Παρασκευής Λυσιμαχίας, κτίσμα του 1880, που εγκαινιάσθηκε το 1938, ο ναός Αγίου Νικολάου Σκουτεσιάδας, που κτίσθηκε γύρω στο 1900 και εγκαινιάσθηκε το 1903, ο ναός Αγίου Νικολάου στο Καινούργιο, κτίσμα παλιότερο που ανακαινίσθηκε τη δεκαετία του 1960, τρίκλιτη βασιλική, ο ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Αβώρανης Αγρινίου, κτίσμα παλιότερο, που ανακαινίσθηκε τη δεκαετία του 1940, τρίκλιτη βασιλική με τρούλο, ο ναός Αγίου Γεωργίου Αλευράδας Βάλτου, γύρω στο 1872, ο Άγιος Χαράλαμπος Ευηνοχωρίου, κτισμένος το 18ο αιώνα, που αναπλάσθηκε και εγκαινιάσθηκε τη δεκαετία του 1970, καθώς και πολλοί άλλοι στους οικισμούς γύρω από τη λίμνη Τριχωνίδας[2].

Μια από τις πιο σημαντικές εκκλησίες του τύπου της τρίκλιτης βασιλικής του 19ου αιώνα στην Αιτωλία και Ακαρνανία είναι ο ναός Αγίου Αθανασίου, στο Δήμο Αμφιλοχίας. Ο ναός του Αγίου Αθανασίου (Εικ. 1, 4-10) είναι κτίσμα του 1868 και βρίσκεται σε κεντρικό σημείο, στο δυτικό τμήμα της πόλης (Εικ. 2). Είναι κτισμένος από Ηπειρώτες μαστόρους, με παραδοσιακό τρόπο και εσωτερικά κοσμείται από σπουδαία εσωτερική, διακόσμηση νεοκλασικού ρυθμού, με εικόνες ενός σημαντικού εκπροσώπου της Επτανησιακής Σχολής, του Κερκυραίου ζωγράφου-αγιογράφου Χαρ. Παχή.

Β. Ο τύπος της τρίκλιτης βασιλικής, με ή χωρίς τρούλο, κυριαρχεί στον ελλαδικό χώρο και στην Αιτωλοακαρνανία από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, όπως ήδη αναφέρθηκε[3]. Η βασιλική προτιμήθηκε από τον σταυροειδή εγγεγραμμένο με τρούλο ναό για μια σειρά από αιτίες, που αντικατόπτριζαν το εθνικό, κοινωνικό και πολιτιστικό κλίμα εκείνης της περιόδου.

Η πρώτη αιτία ήταν πως παρέπεμπε στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες και στο ένδοξο αρχαίο ελληνικό παρελθόν, που με τα ερείπια των ναών ήταν συνεχώς παρόν στις τοπικές ελληνικές κοινότητες, ενώ ταυτόχρονα παρέκαμπτε

---

2. Ι. Καρυδάς. «Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική 18ου-19ου αιώνα γύρω της λίμνης Τριχωνίδας», *Β΄ Συνέδριο Θεστιέων, Βλοχός Τριχωνίδας, 14-15 Μαΐου 2016,* Πρακτικά Περιλήψεων, Αγρίνιο, 509-523 (υπό εκτύπωσιν).

3. Γ. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού.* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1997. Θ. Μαντοπούλου – Παναγιωτοπούλου. «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον Κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 19ο αιώνα. Τυπολογικές και μορφολογικές παρεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον19ο αιώνα». *Εκκλησίες* 6, Αθήνα 2002, 83-110 και Θ. Μαντοπούλου – Παναγιωτοπούλου, «Τυπολογικές και μορφολογικές παρεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον19ο αιώνα». *Εκκλησίες* 5, Αθήνα 1998, 133-149.

την προηγούμενη περίοδο της τουρκοκρατίας, που είχε ταυτιστεί, από αρχιτεκτονικής πλευράς, με τον «βυζαντινό ρυθμό».

Μια δεύτερη, αλλά εξ ίσου σημαντική αιτία, ήταν η «δημοκρατική» ποιότητα του συνολικού χώρου του ναού. Όλοι, πλούσιοι και πτωχοί ήταν ίσοι έναντι του ιερέως και του Τριαδικού Θεού, απόδειξη της στενής και βιωματικής σχέσης, εκείνης της εποχής, του εκκλησιάσματος με την Ορθοδοξία. Με τον τρόπο αυτό, η κοινωνική συνοχή έμενε άρρηκτη, ο κάθε ένας ενδιαφέρονταν για τον άλλο, ενώ ενισχύονταν τόσο η τοπική αλληλεγγύη όσο και η τοπική, ελληνική, ταυτότητα. Η βασιλική, που ήταν ένας καθαρά αστικός ναός, εντασσόταν εύκολα και αρμονικά στον οικισμό, εξυπηρετούσε τις ανάγκες της ταυτότητας και προβολής της τοπικής κοινωνίας με ξεκάθαρο τρόπο, ενώ ο μεγάλος αύλειος χώρος πρόσφερε πολλές δυνατότητες κοινωνικών επαφών στους εκκλησιαζομένους πιστούς[4].

Σαν συνέπεια των δύο παραπάνω, μια τρίτη αιτία ήταν πως η βασιλική εξυπηρετούσε καλύτερα την αστική - ιδεολογική πρόθεση της ελληνικής πόλης του 19ου αιώνα, που επιθυμούσε να κάνει χρήση της αρχιτεκτονικής για την ενίσχυση της προβολής της. Μετά από μια σχετικά μακρά περίοδο αδράνειας, 20-30 χρόνων μετά από την ανακήρυξη του νέου ελληνικού εθνικού κράτους, οι τοπικές αρχές, αναζητώντας εκείνο τον αρχιτεκτονικό ρυθμό που θα μπορούσε να αναδειχθεί σε σύμβολο της ελληνικής αστικής κοινωνίας και να εκφράσει τα πιστεύω της εποχής, κατέληξε στις τρίκλιτες βασιλικές. Οι ναοί αυτοί επέτρεπαν, με διακριτό τρόπο, την εμβάθυνση της νεοελληνικής εθνικής και εκκλησιαστικής ταυτότητας, έναντι άλλων εθνοτήτων, όπως των Τούρκων, των Εβραίων, των Βαλκάνιων και πολύ λιγότερο έναντι της Δύσης και συνδέθηκαν στενά με το κυρίαρχο ρεύμα του Νεοκλασικισμού, που έρχονταν από τη Δύση. Έτσι, ο ρυθμός πρόσφερε στις ελληνικές πόλεις, κυρίως, όμως, σε αυτές που σχετίζονταν με το εμπόριο, τα λιμάνια, τα αστικά κέντρα κ.λπ., μαζί με την υπόλοιπη καλλιτεχνική δημιουργία της εκκλησιαστικής τέχνης, εικόνες, τέμπλα, κ.λπ, τα εμφανή τοπόσημα, που ήταν απαραίτητα στην ιεραρχία των ελληνικών πόλεων, που τότε έπαιρναν τη σύγχρονη μορφή τους.

Μια ακόμη, τέταρτη αιτία, επίσης πολύ σημαντική ήταν πως, από αρχιτεκτονικής πλευράς, οι βασιλικές ήταν σχετικά απλές, τόσο στην εξωτερική τους μορφή, όσο και στην οικοδομική και στατική τους έκφραση και έτσι μπορούσαν να κτισθούν πολύ πιο εύκολα από τους πολύπλοκους, μορφολογικά και κτιριολογικά, βυζαντινούς ναούς. Τα συνεργεία από έμπειρους τοπικούς μαστόρους - τεχνίτες, που έκτιζαν με παραδοσιακό τρόπο τις φέρουσες τοιχοποιίες, μπορούσαν, επίσης, να αντιμετωπίσουν τις όποιες κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες

4. Χ. Μπούρας *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 264-288, και ειδικότερα για την Ήπειρο, Ευρυτανία και Ακαρνανία, 279-280 και 285-287.

και τη σπανιότητα των οικοδομικών υλικών. Πολύ σημαντικός αναδεικνύεται ο ρόλος των Ηπειρωτών μαστόρων - οικοδόμων, που διακρίνονται τόσο σε έργα υποδομών, γέφυρες κ.λπ, όσο και σε κτηριακά έργα, εκκλησίες, αρχοντικά κ.λπ. Οι Ηπειρώτες μάστορες και τα συνεργεία τους προέρχονταν από δύο βασικές περιοχές, από την Κόνιτσα, Πυρσόγιαννη κ.λπ και από τα Τζουμέρκα, Πράμαντα, Άγναντα κ.λπ.

Οι ερευνητές της ελληνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής αναφέρουν πως, ενώ το έργο τους έχει μελετηθεί καλύτερα σε ορεινές και νησιωτικές περιοχές με μεγάλο τουριστικό ενδιαφέρον, είναι πολύ λιγότερο γνωστό σε άλλες περιοχές και ιδιαίτερα στην περιοχή της Αιτωλίας και Ακαρνανίας[5].

Η έρευνα δείχνει πως τα πιο σημαντικά νέα αρχιτεκτονικά στοιχεία, που προστέθηκαν στις παλιότερες βασιλικές, που ήδη πολλαπλασιάζονταν στα τέλη του 18ου αιώνα στις ελληνικές κοινότητες, ήταν τα εξής[6]: α. Η αύξηση του όγκου και του ύψους του ναού λόγω της επιχειρούμενης μνημειακότητας, β. ο νέος αρχιτεκτονικός σχεδιασμός των όψεων και των κατόψεων, λόγω των επιδράσεων του κλασικισμού, γ. το νέο σύστημα εικονογράφησης, με δυτικότροπες αγιολογικές παραστάσεις, τόσο στο τέμπλο και στον άμβωνα, όσο και στη γαλάζια σύνθεση με αστέρια και τον Παντοκράτορα, τη λεγόμενη ουρανία, στην οροφή του ναού, δ. ο καλύτερος χειρισμός του φωτός και των παραθύρων, ε. η επέκταση του γυναικωνίτη στη δυτική πλευρά και των στοών στο εξωτερικό του ναού και, τέλος, στ. η κατασκευή ενός ή δύο υψηλότερων του ναού καμπαναριών, συχνά με ρολόι, που λειτουργούσαν σαν τοπόσημα όλης της πόλης.

Μια πέμπτη αιτία της προτίμησης του τύπου κατά την συγκεκριμένη περίοδο ήταν η ευρύχωρη εσωτερική διαμόρφωση του ναού που επέτρεπε στους κτήτορες της εποχής, ιερείς, εμπόρους, λαϊκά στρώματα, να στραφούν στην κλασική ή κλασικίζουσα εικονογραφική διακόσμηση. Ο εσωτερικός διάκοσμος ήταν, στις πιο σημαντικές περιπτώσεις ναών, πολύ υψηλού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, ακολουθώντας τις τάσεις του νεοελληνικού κλασικισμού στην αρχιτεκτονική και την τέχνη, που τότε επικρατούσαν στο αθηναϊκό κέντρο.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, στον τύπο της βασιλικής θα προστεθεί και ο τρούλος, στην παραλλαγή της τρουλαίας βασιλικής και λίγο αργότερα στις διάφορες παραλλαγές του ελληνοβυζαντινού ρυθμού.

---

5. Γ. Γιαννίτσαρης, «Η συνεισφορά των Ηπειρωτών τεχνιτών στην οικοδόμηση των ορεινών κοινοτήτων της Στερεάς Ελλάδας», Ανάτυπο από *Πρακτικά περιλήψεων συνεδρίου* «Η Ολοκληρωμένη Ανάπτυξη των Ορεινών Περιοχών», Μέτσοβο 2002, 1-21.

6. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Νεωτεριστικά Στοιχεία στις τρίκλιτες βασιλικές του 19ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο», στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Πρακτικά,* Αθήνα, 2009, 193-209.

Γ. Η Αμφιλοχία (Καρβασαράς) το 19ο αιώνα αποτελούσε ένα ιδιαίτερα σημαντικό εμπορικό αστικό κέντρο του νέου ελληνικού κράτους, κοντά στα σύνορα, με σημαντικές εμπορικές ανταλλαγές με την τουρκοκρατούμενη μέχρι το 1912-3 Ήπειρο και τα γύρω Ιόνια Νησιά, ιδιαίτερα με την Πρέβεζα, την Άρτα, τη Λευκάδα και την Κέρκυρα.

Ο ναός Αγίου Αθανασίου Αμφιλοχίας θεμελιώθηκε στις 2 Μαρτίου 1868 και κτίσθηκε από Ηπειρώτες τεχνίτες, με τις υπεράνθρωπες προσπάθειες του ιερέως Νικόλαου Δημητρίου (Κορφιάτη), με καταγωγή από την Κέρκυρα, αλλά και τη μεγάλη βοήθεια της τοπικής κοινωνίας. Εγκαινιάσθηκε στις 25 Ιουνίου 1872 από τον τότε Μητροπολίτη Γεράσιμο Καλοκαιρινό. Την ίδια εποχή περιτοιχίσθηκε ο αύλειος χώρος του ναού, αρκετά μεγάλος για τα πολεοδομικά δεδομένα της πόλης, με τρεις πύλες εισόδου, στις ίδιες θέσεις με σήμερα. Η κεντρική είσοδος βρίσκεται στο νοτιοανατολικό άκρο του αύλειου χώρου και συνδέει το ναό με το λιμάνι. Μέχρι τη δεκαετία του 1970 ο Άγιος Αθανάσιος είχε θέα προς τη θάλασσα, όμως, την περίοδο της δικτατορίας, κτίσθηκε μπροστά του το ακαλαίσθητο νέο δημαρχείο της πόλης, ακριβώς πάνω σε λουτρά ρωμαϊκής περιόδου, το πελαγάκι, γεγονός που δημιούργησε μια ανυπολόγιστη αισθητική καταστροφή για την πόλη, αλλά και τον ναό. Ο αύλειος χώρος διαθέτει δύο ακόμη μικρότερες εισόδους στη νότια πλευρά και στη δυτική πλευρά με βαθμίδες προς παρακείμενους μικρότερους δρόμους. Το οικόπεδο του ναού είναι σε κατωφέρεια, με υψομετρικές διαφορές στον άξονα ανατολής-δύσης. Το βραχώδες πέτρωμα στο δυτικό μέρος του οικοπέδου προκάλεσε μεγάλη δυσκολία στη σύλληψη και στο κτίσιμο του ναού. Επίσης, η ίδια η πόλη είναι κτισμένη αμφιθεατρικά στις δυο πλαγιές χαμηλού λόφου, που διαπερνά ο κύριος, εθνικός, οδικός άξονας.

Από προφορικές μαρτυρίες γνωρίζουμε πως οι Ηπειρώτες μάστορες, που ανέπτυξαν, λόγω και της εγγύτητας του χώρου, έντονη δραστηριότητα στην περιοχή της Αιτωλοακαρνανίας και ειδικότερα της Αμφιλοχίας και του Αγρινίου, αντιμετώπισαν αρκετές δυσκολίες για να επιλύσουν με επιτυχία τα προβλήματα της στατικότητας και της μορφολογίας του ναού. Πιθανά, πρότυπο για το κτίσιμο του ναού, από αρχιτεκτονικής πλευράς, να αποτέλεσε ο Άγιος Αθανάσιος της Πρέβεζας, πόλη με την οποία η Αμφιλοχία διατηρούσε στενές κοινωνικές και εμπορικές σχέσεις, μέσα από τη θάλασσα, ήδη από τον 18ο αιώνα[7]. Σύμφωνα με τοπικές πληροφορίες, ο ναός κτίστηκε από συνεργεία οικοδόμων από την περιοχή της Κόνιτσας, που έκτισαν και άλλους ναούς στο Αγρίνιο και αλλού, ή πιο πιθανά από τα Πράμαντα, όπως διασώζει σχετική παλιά γειτονιά της πόλης (Πραμαντιώτικα)[8].

---

7. Στ. Μαμαλούκος, «Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα». *Εκκλησίες* 5, Αθήνα 1989, 128. Επίσης Χ. Μπούρας, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική, 285.

8. Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τον ερευνητή - συγγραφέα, πρώην δήμαρχο της πόλης, κ.

Ο ναός, κτίσμα πολύ μεγάλων διαστάσεων για την εποχή του, είναι ορθογώνιος, διαστάσεων 32,14 x 15,38 μ., με εμβαδόν κάλυψης 518 τ. μ., σε οικόπεδο 3,1 στρεμμάτων στη δυτική πλευρά της πόλης (Εικ. 1, 3). Κατά μήκος της βόρειας πλευράς του οικοπέδου είναι κτισμένα πέντε βοηθητικά κτίσματα, η οικία του ιερέως, χώρος για το κατηχητικό και άλλες εκδηλώσεις, αποθηκευτικοί χώροι κλπ, ενώ πίσω από το ιερό και στην άνω δυτική γωνία υπάρχουν τάφοι ιερέων. Στο δυτικό άκρο της νότιας πλευράς του ναού υψώνεται κωδωνοστάσιο, διαστάσεων σε κάτοψη 4,4 x 4,4 μέτρα, με τρείς ορόφους, με ρολόι στο δεύτερο όροφο (Εικ. 1, 8, 11).

Οι δύο μεγαλύτερες πλευρές του ορθογωνίου κτίσματος του ναού, η νότια (Εικ. 1, 8) και η βόρεια, διαθέτουν συστοιχία έξι παραθύρων 1,3 x 2,7 μ. με λίθινες λαξευτές παραστάσεις και λαξευτό τύμπανο, που εγγράφεται σε ορθογωνικό πλαίσιο. Τα παράθυρα φέρουν συμμετρική διαρρύθμιση, με λεπτά πράσινα, κόκκινα και γαλάζια κρύσταλλα. Στη νότια πλευρά έχουμε την κεντρική είσοδο και δύο συνοδευτικές, μια στο ιερό και μια στο δυτικό άκρο (πρώην νάρθηκα). Στη βόρεια πλευρά έχουμε την πύλη, που οδηγεί, κυρίως, στα βοηθητικά κτίσματα του οικοπέδου.

Ο ναός παρουσιάζει μια σημαντική αρχιτεκτονική ιδιομορφία, έχοντας την κεντρική είσοδο στη νότια πλευρά και όχι στη δυτική. Η δυτική πλευρά του ναού είναι ενταγμένη στο πρανές του εδάφους μέχρι το ύψος του γυναικωνίτη, ενώ η υπερυψωμένη δυτική είσοδος, με πέντε βαθμίδες, οδηγεί κατ' ευθείαν στον όροφο του γυναικωνίτη (Εικ. 5, 6, 12). Η αντικατάσταση, για λόγους κυρίως υγρασίας, του ξύλινου γυναικωνίτη, σε σχήμα Π, από νέο οπλισμένου σκυροδέματος, το 1965, αδικεί το εσωτερικό του ναού.

Ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανατολική πλευρά (Εικ. 1, 9). Η αψίδα του ιερού έχει διάμετρο 7.30 μ. Στο κάτω μέρος εξωτερικά υπάρχει χαμηλή λίθινη βάση, στην οποία εδράζονται έξι ημικίονες και επτά ημιεξαγωνικές παραστάδες εναλλάξ. Στο πάνω μέρος φέρουν ζώνη με φατνωματικές πλάκες καθώς και κεραμικό διάκοσμο. Το γείσο είναι κατασκευασμένο από τέσσερα μέρη διατεταγμένα εκφορικά καθ' ύψος (Εικ. 9, 13).

Εξωτερικά, η τοιχοποιία του ναού είναι ανεπίχριστη. Οι όψεις είναι διαμορφωμένες κατά το παραδοσιακό ψευδοϊσόδομο σύστημα δόμησης («αράδα»), αρμολογημένη με πάχος 0,80 μ. και μέσο ύψος δόμων 0,20 μ. Πάνω από το ορθογωνικό πλαίσιο της κεντρικής πύλης, σε ύψος 2 μέτρων, σε εσοχή υπάρχει εικόνα του αγίου Αθανασίου. Δεξιά και αριστερά υπάρχουν δύο πλάκες, διαστάσεων 40 x 40 εκ., με ανάγλυφες παραστάσεις, η δεξιά με το δικέφαλο αετό

Νίκο Τέλωνα, όπως τα κατέγραψε ο ίδιος και τα παρουσίασε πρόσφατα (Φεβρουάριος 2017) για την Αμφιλοχία και την ιστορία της, καθώς και από τον εφημέριο ιερέα του Αγίου Αθανασίου π. Οδυσσέα Κιρόσημο, στους οποίους οφείλονται πολλές ευχαριστίες για την πολύτιμη βοήθειά τους.

και την ημερομηνία θεμελίωσης, 1868 ΜΡΤ 2, και η αριστερή με σταυρό και δύο αγγέλους (Εικ. 14).

Εσωτερικά ο ναός χωρίζεται σε τρία κλίτη, στα οποία το ύψος του μεσαίου κλίτους είναι 9,80 μ. και των πλαγίων 7,80 μ. Τα κλίτη χωρίζονται από δύο κιονοστοιχίες επτά κιόνων, τοξωτές με μεταξόνιο 3,80 μ. (Εικ. 4, 6, 7, 15). Οι κίονες καταλήγουν σε νεοκλασικά κιονόκρανα κορινθιακού ρυθμού, όπου ο εχίνος στολίζεται με φύλλα ακάνθου και ο άβακας φέρει στις τέσσερις γωνίες σχέδιο τυλιγμένης περγαμηνής (Εικ. 15). Το δάπεδο του ναού είναι στρωμένο με τετράγωνες μαρμαρόπλακες, σε άσπρο και μαύρο χρώμα, που στο κέντρο του ναού δημιουργούν μεγάλο αστέρι. Το ιερό βήμα είναι ψηλότερο του δαπέδου κατά τρεις βαθμίδες.

Η εσωτερική διακόσμηση του ναού παρουσιάζει ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο (Εικ. 15) είναι εντυπωσιακό, πολύ ψηλό, συμμετρικό, με τοξωτές πύλες. Φέρει γλυπτό ανθεμωτό διάκοσμο και μεταξύ των δεσποτικών εικόνων και του δωδεκαόρτου παρεμβάλλεται πλατύ γείσο με άμπελο. Το τέμπλο, που υψώνεται σχεδόν μέχρι την οροφή, το 1888 επιχρυσώθηκε με καθαρό χρυσό σε όλα τα γλυπτά του σημεία από τον καλλιτέχνη Δημήτριο Γεωργιάδη. Η εκτίμηση της ποιότητας της επιχρύσωσης έγινε, μετά από απόφαση του ενοριακού συμβουλίου, από τον διακεκριμένο ζωγράφο από τη Λευκάδα Σπύρο Γαζή. Διασώζεται η πραγματογνωμοσύνη, που διαπιστώνει την αρτιότητα του έργου[9]. Ο ίδιος άγνωστος καλλιτέχνης του ξυλόγλυπτου τέμπλου κατασκεύασε τον άμβωνα, το προσκυνητάρι του αγίου Αθανασίου, καθώς και τον δεσποτικό θρόνο, που στηρίζεται σε δύο λέοντες και στο επάνω μέρος απεικονίζει ολόσωμους αγγέλους και ανθεμωτό διάκοσμο, που, επίσης, επιχρυσώθηκαν την ίδια περίοδο με το τέμπλο.

Οι εικόνες του τέμπλου (Εικ. 16), οι πέντε εικόνες του άμβωνα και ο Μεγάλος Αρχιερέας στον δεσποτικό θρόνο φιλοτεχνήθηκαν από τον εξαίρετο Κερκυραίο αγιογράφο-ζωγράφο Χαράλαμπο Παχή (1844-1891). Αυτή ήταν η δεύτερη εκκλησιαστική εργασία του Χ. Παχή, μαζί με το τέμπλο του Μητροπολιτικού ναού των Αποστόλου Παύλου και Αγίου Αστείου στο Δυρράχιο της Αλβανίας, που τώρα δεν υπάρχει πια. Ο Χ. Παχής θεωρείται σαν ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της επτανησιακής ζωγραφικής σχολής του 19ου αιώνα. Φοίτησε στο Βασιλικό Ινστιτούτο της Νεάπολης και στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης, με δασκάλους τους Ποντένι και Κονσόνι. Επέστρεψε στην Κέρκυρα το 1870, όπου ίδρυσε δική του σχολή, που ανέδειξε σημαντικούς καλλιτέχνες. Σπουδαία έργα του κοσμούν σημαντικές πινακοθήκες, μεταξύ των οποίων και την Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών: Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου – Ίδρυμα Ευγενίου Κουτλίδη[10].

9. Σύμφωνα με πληροφορίες του εφημερίου του ναού, π. Οδυσσέα Κυροσίμο.

10. Για το Χαράλαμπο Παχή και το έργο του εκτενέστερα στοιχεία στην ελληνική Βικι-

Το έργο της διακόσμησης του ναού του Αγίου Αθανασίου του ανατέθηκε το 1884 και το παρέδωσε το 1887. Ολόκληρο το ξυλόγλυπτο τέμπλο είναι κλασικής τεχνοτροπίας και απαρτίζεται από οκτώ μεγάλες εικόνες, τους δύο αρχαγγέλους στη βόρεια και νότια πύλη και την εικόνα ΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ, στην Ωραία Πύλη (Εικ. 17). Επίσης, συνοδεύονται από τις είκοσι μικρότερες στο δωδεκάορτο, που χωρίζονται ανά δέκα και στον μέσον έχουν την Αγία Τριάδα, ακριβώς πάνω από την Ωραία Πύλη. Πάνω από την Αγία Τριάδα, η σύνθεση καταλήγει στο Μυστικό Δείπνο, εκατέρωθεν του οποίου, ελάχιστα πιο κάτω, βρίσκουμε την εικόνα της Πεντηκοστής στα δεξιά και της Αποκαθήλωσης στα αριστερά. Στη στέψη του τέμπλου, εκατέρωθεν του σταυρού, έχουμε τις ολόσωμες εικόνες της Θεοτόκου και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και δίπλα τους, ανά δύο, τους τέσσερις Ευαγγελιστές.

Τις τελευταίες δεκαετίες, μετά το 1965, έγιναν μια σειρά από επεμβάσεις στις εξωτερικές τοιχοποιίες, στα παράθυρα και στο δάπεδο του ναού, που όμως δεν αλλοίωσαν σε σημαντικό βαθμό την εικόνα και τη λειτουργία του.

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου Αμφιλοχίας, κτισμένος το 1868 και διακοσμημένος μέχρι το 1887, αποτελεί ένα σημαντικό ναό στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, με νεοκλασικά χαρακτηριστικά, στην Αιτωλία και Ακαρνανία. Μας επιτρέπει να εξάγουμε μια σειρά από σημαντικά συμπεράσματα για την εξέλιξη της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής στις μεσαίες και μικρές ελληνικές πόλεις στη Δυτική Ελλάδα από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι το 1920-1930. Στον Άγιο Αθανάσιο, η σύνθεση της παραδοσιακής ελληνικής οικοδομικής των Ηπειρωτών μαστόρων, με τις νεοκλασικές εικονογραφικές - ζωγραφικές προτάσεις από καλλιτέχνες προερχόμενους από τα Ιόνια Νησιά, όπως εδώ τον Κερκυραίο Παχή, δημιούργησε ένα ναοδομικό πρότυπο, που θα το ακολουθήσουν οι περισσότεροι μεγάλοι αστικοί ναοί, που κτίσθηκαν στην Αιτωλία και Ακαρνανία εκείνη την περίοδο.

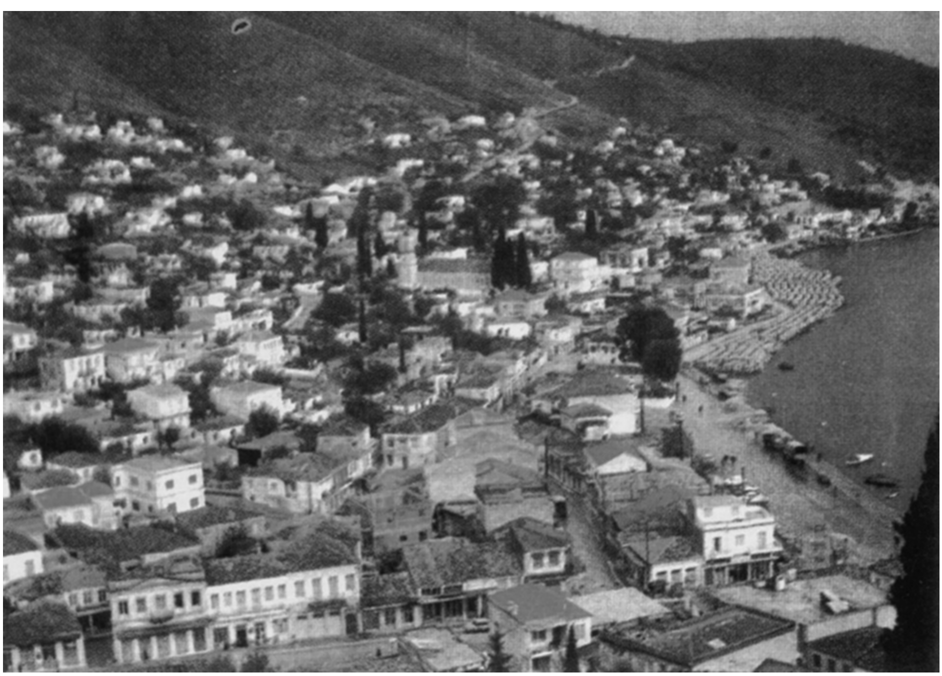
Οι βασιλικές αυτές, ενώ διασώζουν τοπικές μνήμες και θρησκευτικούς και πολιτιστικούς θησαυρούς, έχουν υποστεί μεγάλες ζημιές, ιδιαίτερα τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, από τις επιχειρούμενες επεμβάσεις. Η διαπίστωση της αρχιτεκτονικής κακοποίησης, των εκτεταμένων μορφολογικών αλλοιώσεων, των άσχημων αναπλάσεων, της αντικατάστασης των παλιότερων τέμπλων με άλλα κακόγουστα και οι εκτεταμένες «εξαφανίσεις» των παλιότερων εικόνων και κειμηλίων των εκκλησιών θέτουν πολλά ερωτήματα για την έλλειψη ποιότητας στη σύγχρονη ελληνική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, καθώς και για την εμπέδωση του απαραίτητου σεβασμού προς τους ναούς εκ μέρους των εκκλησιαζόμενων πιστών.

παίδεια, el.wikipaideia.org/wiki/Χαράλαμπος Παχής ή Παχύς, με αναφορές σε βιβλιογραφικές πηγές, όπως στον Α. Σ. Ιωάννου, *Η Ελληνική Ζωγραφική τον 19ο αιώνα*. Αθήνα 1975, 180-183.

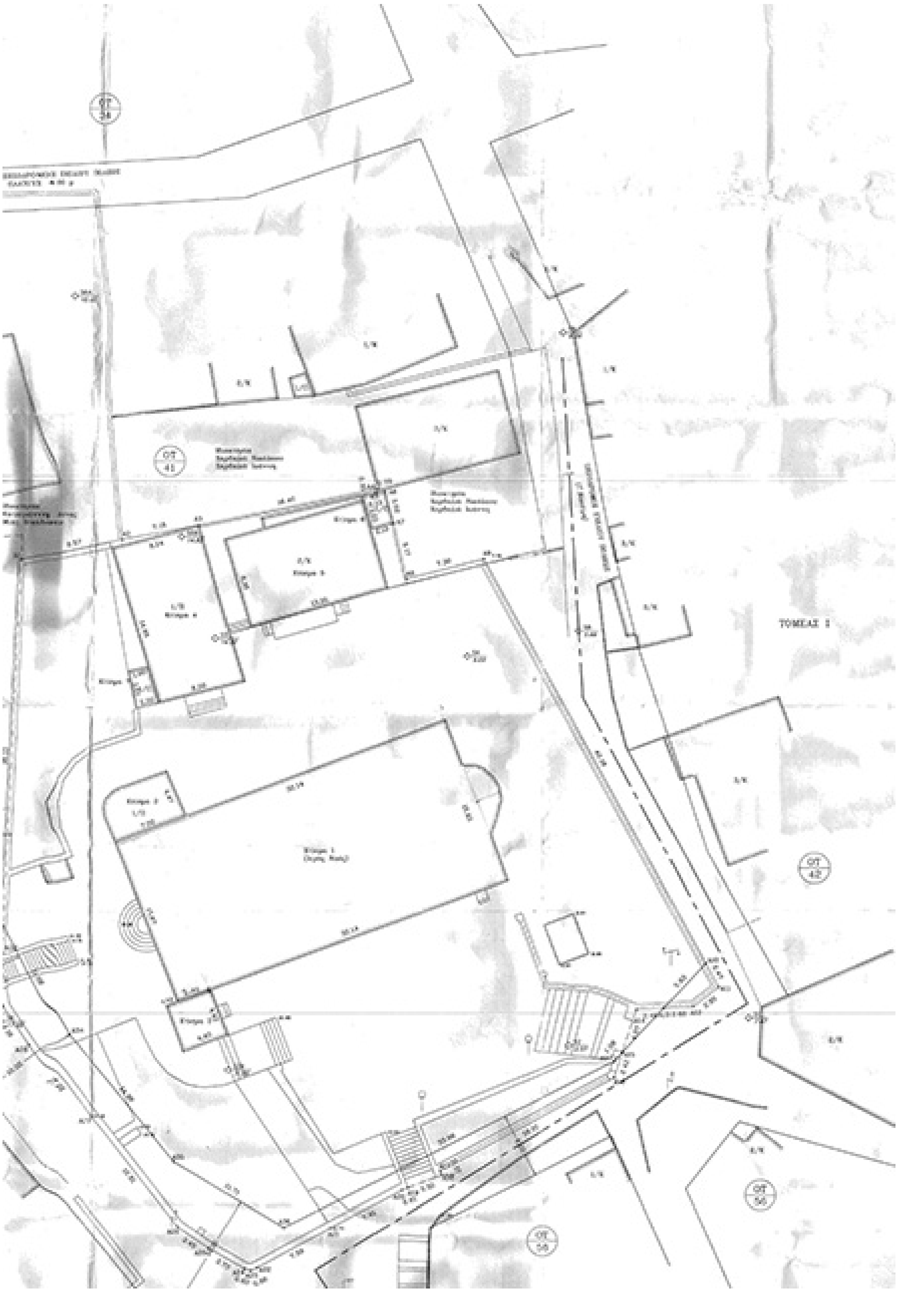
Η προσπάθεια να μελετηθούν, να προστατευθούν και να αναδειχθούν οι ναοί αυτής της περιόδου αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτελούν σημαντικά τοπόσημα του αστικού ιστού της κάθε πόλης αναφοράς. Αποτελούν, μέχρι σήμερα, δυναμικά στοιχεία της τοπικής εικόνας και ταυτότητας και μπορούν να λειτουργήσουν στη λογική της συνένωσης του παλιού και του νέου. Αποτελούν ιδιαίτερα χρήσιμα μαθήματα αρχιτεκτονικών και μορφολογικών συνθέσεων στο σύγχρονο διασπασμένο, αισθητικά και κοινωνικά, μετανεωτερικό, ελληνικό αστικό και εκκλησιαστικό χώρο, που καταδυναστεύεται από την απουσία αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής.



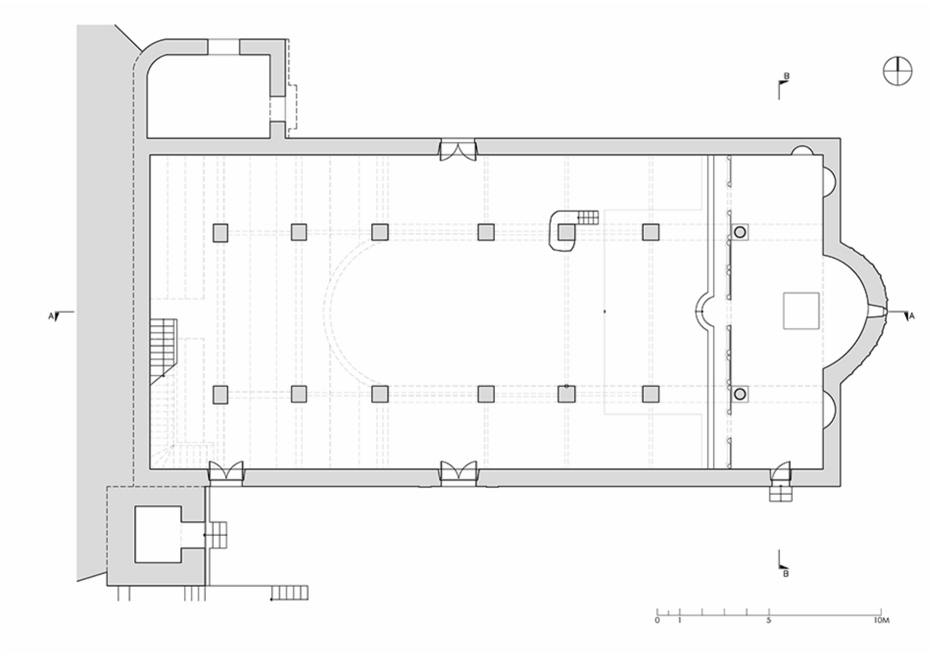
Εικ. 1. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου (1868).
Άποψη από τα νοτιοανατολικά. (Σ. Μαμαλούκος, Αύγουστος 2017).



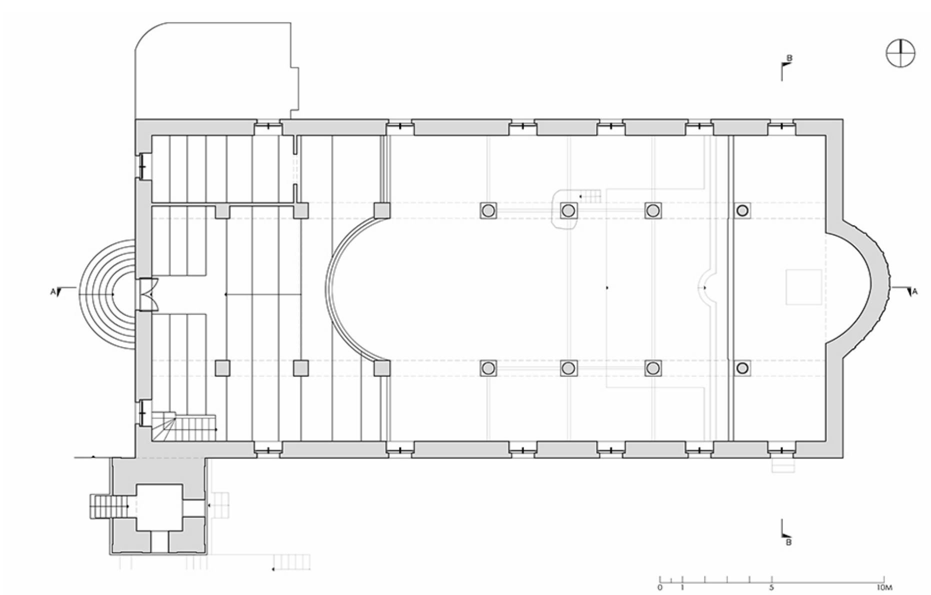
Εικ. 2. Αμφιλοχία. Γενική άποψη από τα νοτιοανατολικά (1952).



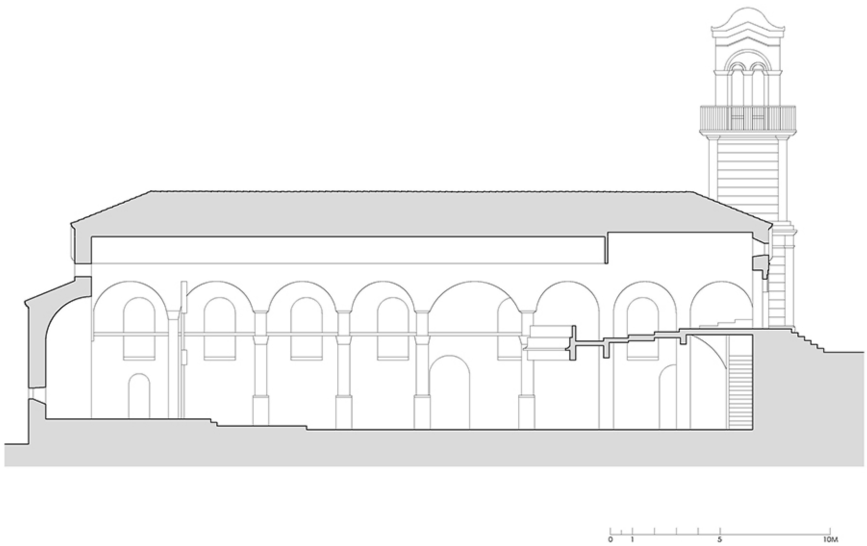
Εικ. 3. Αμφιλοχία, Ναός Αγίου Αθανασίου. Τοπογραφικό διάγραμμα (Χρ. Χριστοδούλου, 2015).



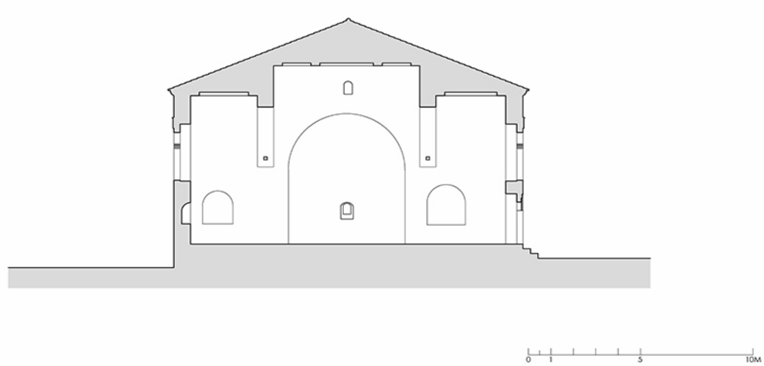
Εικ. 4. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Κάτοψη Α
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



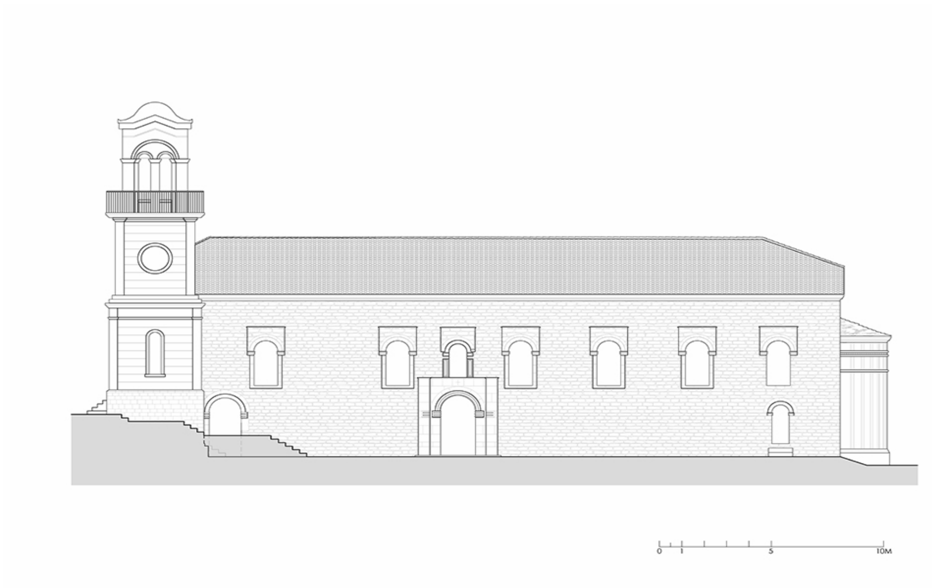
Εικ. 5. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αμφιλοχίας. Κάτοψη Β
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



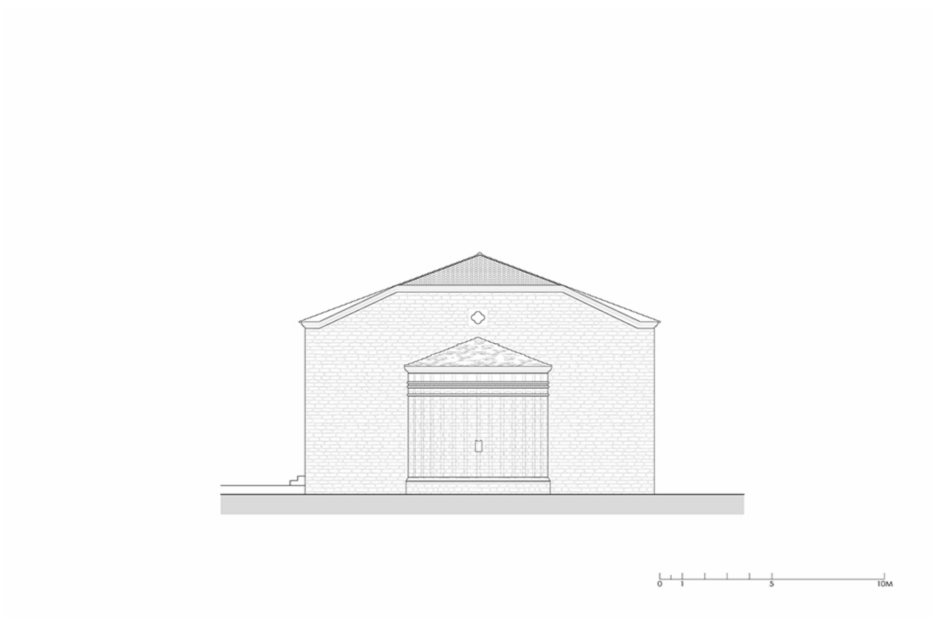
Εικ. 6. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Τομή ΑΑ
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



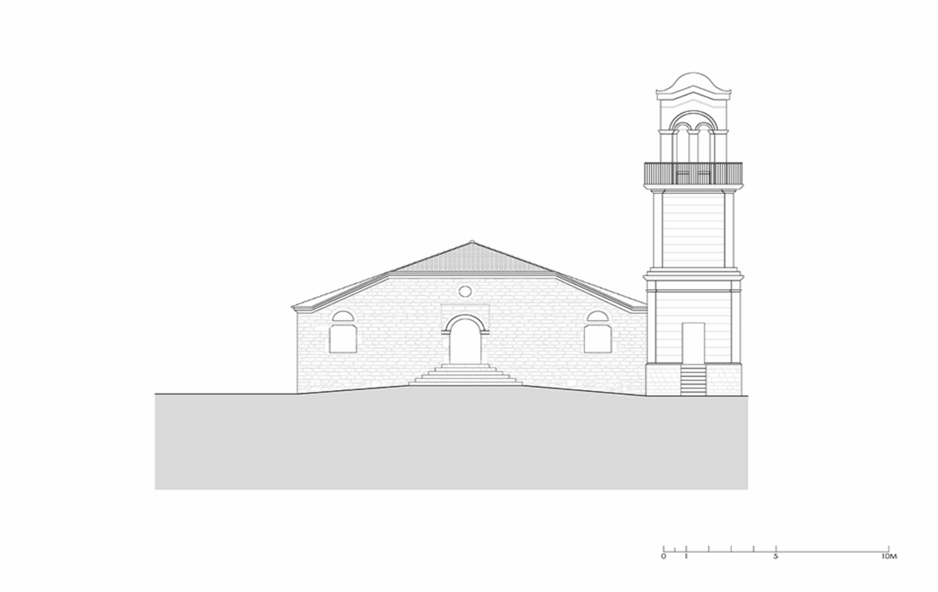
Εικ. 7. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Τομή ΒΒ
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 8. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Νότια Όψη
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 9. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Ανατολική Όψη
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 10. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Δυτική Όψη
(Αποτύπωση Σ. Μαμαλούκος, Γρ. Κουτρόπουλος, Ν. Μαντέλλος, Αύγουστος 2017).



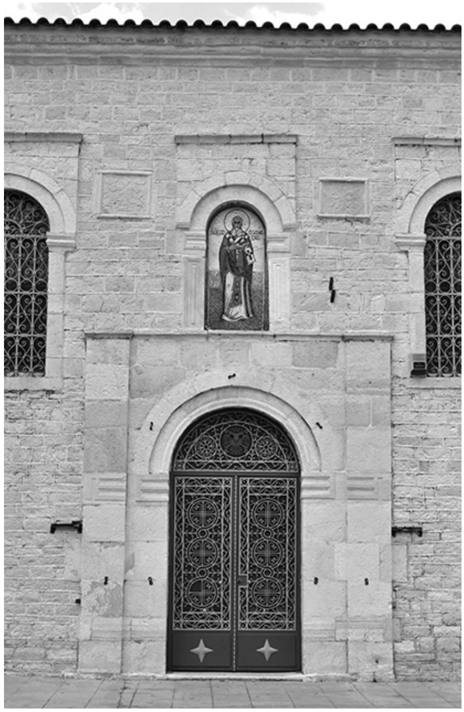
Εικ. 11. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Κωδωνοστάσιο. Άποψη από τα βορειοδυτικά (Σ. Μαμαλούκος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 12. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Άποψη από τα δυτικά (Σ. Μαμαλούκος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 13. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Άποψη της κόγχης του ιερού από τα ανατολικά (Ι. Καρυδάς Ιούνιος 2017).



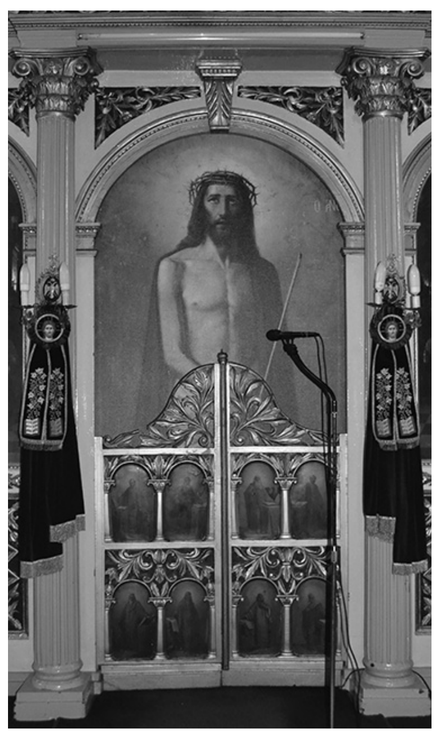
Εικ. 14. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Μερική άποψη από τα νότια (Σ. Μαμαλούκος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 15. Αμφιλοχία. Ναός Αγίου Αθανασίου. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά (Σ. Μαμαλούκος, Αύγουστος 2017).



Εικ. 16.
Αμφιλοχία.
Ναός Αγίου Αθανασίου.
Η εικόνα
του Αγίου Αθανασίου
του τέμπλου
(Χ. Παχής)
(Ι.Καρυδάς Ιούνιος 2015).



Εικ. 17.
Αμφιλοχία.
Ναός Αγίου Αθανασίου.
Η εικόνα «Ίδε ο Άνθρωπος»
της Ωραίας Πύλης
(Χ. Παχής) (Σ. Μαμαλούκος,
Αύγουστος 2017).

Γεώργιος Κοκολάκης, Νικόλαος Τρούλος

ΝΕΟΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΠΑΓΟΥ*

Εισαγωγή

Η Εκκλησία κατά την Ορθόδοξη Χριστιανική θεώρηση είναι «Σώμα Χριστού»[1], η εν Αγίω Πνεύματι ένωση και ενότητα των πιστών στη θεωμένη ανθρωπότητα του Χριστού. Κατά τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο Χριστός και Εκκλησία είναι ενότητα αδιάσπαστη και ασύγχυτη αφού : «Γένος ἐγένετο ἕν, Θεοῦ καί ἀνθρώπων».[2]

Ο Ναός είναι ο οίκος του Θεού[3], ο ιερός χώρος στον οποίον οι πιστοί συναθροίζονται ως Εκκλησία[4] για να συναντηθούν ιδιαιτέρως με την κεφαλή της Εκκλησίας, τον Χριστό, μέσω της συμμετοχής τους στην Θεία Ευχαριστία που τελείται από τους χειροτονημένους ιερείς.[5]

---

* Η μελέτη του ναού αυτού έγινε στο πλαίσιο Διπλωματικής εργασίας που παρουσιάστηκε στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, στο τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, τον Απρίλιο του 2014, με την αρωγή των καθηγητών αρχιτεκτόνων κου Τάση Παπαϊωάννου και κου Ανδρέα Κούρκουλα, της εικαστικού κας Βάνας Ξένου, των τέως και νυν καθηγητών διδασκόντων το μάθημα της ναοδομίας, κου Γιώργου Προκοπίου και κου Γιώργου Γιαννίτσαρη, καθώς και του προϊσταμένου της Διεύθυνσης Ναοδομίας της Αρχιεπισκοπής Αθηνών π. Φιλόθεου Δέδε.

1. «Καθάπερ γάρ ἐν ἑνί σώματι μέλη πολλά ἔχομεν, τά δέ μέλη πάντα οὐ τήν αὐτήν ἔχει πρᾶξιν, οὕτως οἱ πολλοί ἕν σῶμά ἐσμεν ἐν Χριστῷ, ὁ δέ καθ' εἷς ἀλλήλων μέλη» (Ρωμ. ιβ΄ 4, 5).

2. Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς τήν Ἀνάληψιν τοῦ Κυρίου*, PG, 52, 789.

3. «Καί εἰσῆλθεν ὁ Ἰησοῦς εἰς τό ἱερόν τοῦ Θεοῦ, καί ἐξέβαλε πάντας τούς πωλοῦντας καί ἀγοράζοντας ἐν τῷ ἱερῷ, καί τάς τραπέζας τῶν κολλυβιστῶν κατέστρεψε καί τάς καθέδρας τῶν πωλούντων τάς περιστεράς, καί λέγει αὐτοῖς· γέγραπται, ὁ οἶκος μου οἶκος προσευχῆς κληθήσεται· ὑμεῖς δέ αὐτόν ἐποιήσατε σπήλαιον λῃστῶν» (Ματθ. κα΄ 12, 13).

4. «καί πάντα ὑπέταξεν ὑπό τούς πόδας αὐτοῦ, καί αὐτόν ἔδωκε κεφαλήν ὑπέρ πάντα τῇ ἐκκλησίᾳ, ἥτις ἐστί τό σῶμα αὐτοῦ, τό πλήρωμα τοῦ τά πάντα ἐν πᾶσι πληρουμένου» (Ἐφεσ. α΄ 22, 23).

5. «Οὕτως ἡμᾶς λογιζέσθω ἄνθρωπος, ὡς ὑπηρέτας Χριστοῦ καί οἰκονόμους μυστηρίων Θεοῦ» (Α΄ Κορ. δ΄, 1).

Από αυτούς τους δυο ορισμούς, γίνεται φανερή η ανάγκη και η σημασία ύπαρξης του ναού ως ιερού κτηρίου που πρέπει αφ' ενός να εκφράζει την σχέση του ανθρώπου με τον Θεό, αφ' ετέρου να εξυπηρετεί χρηστικά την συνάθροιση των πιστών και την τέλεση του Μυστηρίου.

Ο Χριστιανισμός, τους τρείς πρώτους μετά Χριστόν αιώνες αναπτύσσεται μέσα σε ειδολολατρικό κυρίως περιβάλλον και συχνά τίθεται υπό διωγμόν. Τα χριστιανικά κτίρια λατρείας είναι ελάχιστα και πιστοποιούνται πολύ δύσκολα. Λίγο αργότερα όμως, η αναδυθείσα ΑνατολικήΡωμαϊκή αυτοκρατορία, γνωστή ως Βυζαντινή αυτοκρατορία, δέχεται τη νέα θρησκεία, αφού το 313 με το διάταγμα των Μεδιολάνων, παρέχεται ανεξιθρησκεία. Έτσι τώρα, η παλαιοχριστιανική και κυρίως η μεσαιωνική αρχιτεκτονική προσπαθεί φανερά να εκφράσει τα νοήματα της νέας θρησκείας, το υψηλό και το υπερβατικό και όχι πιά το κλασσικό κάλλος[6]. Όλα τα στάδια εξέλιξης της βυζαντινής ναοδομίας, από τις βασιλικές και τους περίκεντρους έως τους τρουλαίους ναούς, προσπαθούν να αποδώσουν τις έννοιες της νέας θρησκείας μέσα απο χωρικούς συμβολισμούς με όσο το δυνατόν πιό σοφή διαχείριση κατασκευαστικών τεχνικών και διαθέσιμων υλικών της εκάστοτε εποχής.

Αποσαφηνίσεις

Η τελειότητα, απο τη μία, με την οποίαν η αρχιτεκτονική έκφραση κυρίως του βυζαντινού εγγεγραμμένου σταυροειδούς τρουλαίου ναού, κατόρθωσε να αποδώσει τα ορθόδοξα νοήματα, και το μακραίωνο, από την άλλη, της βυζαντινής αυτοκρατορίας, συνετέλεσαν στο να ταυτισθεί στη συνείδησή μας ο Ορθόδοξος ναός με τον βυζαντινό ναό, ενώ ο δεύτερος είναι μία εμπνευσμένη υλοποίηση της έννοιας του πρώτου. Ο καθηγητής της Χριστιανικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας Γ. Αντουράκης υποστηρίζει οτι ο ρυθμός αυτός είναι τόσο τέλειος ώστε «δέν μπορεῖ νά βελτιωθεῖ περισσότερο ἀφοῦ ἅπαξ καί διά παντός τελειοποιήθηκε»[7]. Εδώ όμως νομίζουμε οτι πρέπει να αναλογιστούμε μήπως αυτή η ταύτιση, παρ' όλη την ειλικρίνειά της, ενδεχομένως οδήγησε σε ένα είδος αδράνειας ή και παύσης της δημιουργικής αναζήτησης. Ο βυζαντινός δρόμος ανίχνευσης του Ορθόδοξου ναού έφτασε πράγματι σε μια σπουδαία κορύφωση, αλλά αυτό ίσως εν τέλει έχει εγκλωβίσει τη σκέψη μας στην απλουστευμένη εκτίμηση ότι αυτός ο δρόμος είναι και ο μοναδικός.

Τίθεται άρα το ερώτημα: μήπως ο σεβασμός, που ορθώς συνοδεύει ως αναμφίβολα κεντρικής σημασίας προϋπόθεση αυτές τις προσεγγίσεις, οδηγεί τους περισσότερους μελετητές και αρχιτέκτονες σε κάποιο είδος στείρας

6. Χ. Μπούρας, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, (τομ. Β΄), Αθήνα 2001, 16.

7. Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, (τομ. Α΄), Αθήνα 1984, 107.

και νοσηρής αντιγραφής προτύπων, αντί της, ως απόρροια βαθειάς κατανόησης και εγκαρδίου μετοχής στα νοήματα που χωρικά συμβολίζουν, μίμησής τους;

Η με ελεύθερο τρόπο εκδήλωση της προσωπικής έκφρασης του δημιουργού, που στην τέχνη είναι πράξη θεμιτή και ευφρόσυνη, συχνά εκτρέπεται σε αγωνιώδη και φιλόδοξη αναζήτηση του ατομικού δικού του «στυλ», και του κατ΄επίφασιν «καινούριου». Αυτή είναι πολύ συνοπτικά η κοσμική προσέγγιση της έννοιας της πρωτοτυπίας, είτε στην υγειή είτε στη νοσηρή της έκφανση. Στο σημείο αυτό είναι που ελλοχεύει το ελκυστικό ολίσθημα της πιεστικής επιδίωξης για πρωτοτυπία, συγχέοντάς την με την καθ΄οιονδήποτε τρόπο καινοτόμηση.

Στην ιερή τέχνη, αντίθετα, κυριαρχεί, ή οφείλει να κυριαρχεί, η υποχώρηση του «ιδίου θελήματος» σε όφελος της ταπεινοφροσύνης. Έτσι, η έννοια της πρωτοτυπίας προσεγγίζεται τελείως διαφορετικά, όχι σαν προβολή ατομικής άποψης αλλά ως πιστότητα στην αποκάλυψη του πρωτοτύπου απο το οποίο πηγάζει.

Ο θεολόγος ακαδημαϊκός Philip Sherrard διευκρινίζει: *«Όταν όμως η πρωτοτυπία αναφέρεται σ' ένα έργο ιερής τέχνης, τότε έχει ένα τελείως διαφορετικό νόημα. Ίσως να φαίνεται αρκετά παράδοξο, αλλά είναι μία έννοια που σχετίζεται περισσότερο με την ετυμολογία της λέξης. Η πρωτοτυπία σ΄ένα έργο τέχνης απέχει πολύ από του να δηλώνει κάτι καινούριο σε χαρακτήρα και στυλ. Απεναντίας είναι η ιδιότητα εκείνη που σχετίζει αυτό το έργο με το πρωτότυπό του, που το σχετίζει με την πηγή ή το αίτιό του. Ως εκ τούτου για να είναι ένα τέτοιο έργο πρωτότυπο πρέπει να εκφράζει ή να αποκαλύπτει ένα τέτοιο πρωτότυπο. ... ...Αυτό το αρχέτυπο είναι το πρωτότυπο που προσπαθεί ο ιερός καλλιτέχνης να συλλάβει και να διαισθανθεί. Και αν η δουλειά του διαθέτει μια κάποια πρωτοτυπία, αυτό θα συμβαίνει επειδή θα έχει πετύχει σε κάποιο βαθμό η προσπάθειά του και θα έχει μπορέσει συνεπώς να προικίσει το έργο με κάτι από την ουσία αυτού του πρωτοτύπου.»*[8]

Έχοντας ως κατευθυντήριο οδηγό αυτές τις θεωρήσεις, γίνεται φανερό ότι ο σχεδιασμός ενός «νέου» Ορθόδοξου Χριστιανικού ναού είναι μάλλον ένα τόλμημα που πραγματώνεται με την προσδοκία της κατανόησης και όχι με την αγωνία της αλλαγής. Διότι, εν τέλει, νέος ναός είναι εκείνος που αναδύεται μέσα από την ανίχνευση, κατανόηση και αγάπη των νοημάτων της πίστης και την συμβολική μετατροπή τους σε χωρική εμπειρία με τρόπους που αντιστοιχούν στις δυνατότητες των κατασκευαστικών τεχνικών και μέσων του σήμερα. Ποιά είναι όμως τα νοήματα αυτά και πώς ο συμβολισμός του χώρου τα φανερώνει;

---

8. Philip Sherrard, *Το Ιερό στη Ζωή και στην Τέχνη*, Αθήνα 1994, 93-94.

Μέθοδος

Τα νοήματα της πίστης και ο τρόπος που αυτά συμβολίζονται στο χώρο, είναι ζητήματα που πολλές φορές έχουν μελετηθεί και αποσαφηνισθεί. Ο άξονας Δύσης-Ανατολής, ο κατακόρυφος άξονας, οπυρήνας σε σχέση με την περιβάλλουσα ζώνη, η τριμερής διαίρεση, η κλιμάκωση του φωτός, είναι χωρικά δρώμενα που συμβολίζουν και φανερώνουν αντίστοιχες αξίες. Μία βασική χωρική ανάλυση μεγάλων παραδειγμάτων της Ορθόδοξης ναοδομίας,αρκεί για να εδραιωθούν και να κατανοηθούν μέσα μας αυτοί οι συμβολισμοί.

Άξονας Δύσης – Ανατολής

Ο ναός αυτονομείται απο το κοσμικό στοιχείο με την συμβολική στροφή προς την Ανατολή, τον νοητό ήλιο της δικαιοσύνης, που σύμφωνα με τον υμνογράφο, είναι ο Χριστός. Ο άξονας Δύσης-Ανατολής, ενδυναμώνεται σε σχέση με τον κάθετό του, τον άξονα Βορρά-Νότου, για να υποδηλώσει το πνευματικό νόημα της κίνησης προς το Ιερό το οποίο είναι το τέλος και η ολοκλήρωση αυτής της πορείας.

Κατακόρυφος άξονας

Η κεντρικά τοποθητημένη κορύφωση του τρούλου συνδυασμένη με την απεικόνιση, επάνω σε αυτόν, του προσώπου του Παντοκράτορα, υπονοεί την έννοια της κεντρότητας της ζωής η οποία ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τον Θεό.

Πυρήνας - Περιβάλλουσα Ζώνη

Η χωρική έκφραση του ναού είναι μια σύνθεση απο δύο βασικά στοιχεία: μια κεντρική περιοχή, τον πυρήνα, και μια ζώνη που περιβάλλει τον πυρήνα. Ο πυρήνας χαρακτηρίζεται απο την διαλεκτική συνύπαρξη του τετραγώνου στο δάπεδο, που συμβολίζει το γήινο στοιχείο, με τον κύκλο του τρούλου στην άνοψη, σύμβολο του Θείου. Η περιβάλλουσα περιοχή εμπλουτίζει τον ναό με χωρικές ποιότητες και προετοιμάζει για τό βίωμα του κυρίως ναού.

Τριμερής διαίρεση

Η τριμερής διαίρεση του ναού, Νάρθηκας – Κυρίως ναός – Ιερό, πέρα απο την για λόγους λειτουργίας απαραίτητη διαίρεση, περιγράφει την κύρια πνευματική κίνηση-μεταφορά της καρδιάς και του νου του πιστού απο τον υλικό κόσμο και τη βιωτική μέριμνα στην ενατένιση του Θεού.

Κλιμάκωση του φωτός

Το φως στο εσωτερικό του ναού κατέρχεται πλούσιο απο τις ψηλότερες περιοχές, ενώ περιορίζεται στις χαμηλότερες. Αυτό συμβάλλει στην απομείωση των οριζόντιων κοσμικών θεάσεων ενώ στρέφει το βλέμμα προς τα επάνω και συνακόλουθα την σκέψη προς το υψηλό.

Αυτές ακριβώς τις αναζητήσεις προσπαθεί να θεραπεύσει η μελέτη αυτή, θέτοντας ως υπόθεση εργασίας τον σχεδιασμό σύγχρονου Ορθόδοξου Χριστιανικού ναού στον Δήμο Παπάγου σε πλατεία που ήδη φιλοξενεί νεόδμητο ναό, προβλεπόμενο απο το ισχύον ρυμοτομικό σχέδιο.

Η Σύνθεση

Οι αξίες και τα νοήματα που ανιχνεύθηκαν μέσα απο αυτή την ανάλυση, ενυπάρχουν σχεδόν πάντα στον Ορθόδοξο Χριστιανικό ναό, ακόμα και αν δεν είναι ευανάγνωστα. Τα ίδια νοήματα θέλουμε ασφαλώς να εκφράζονται και στον σύγχρονο ναό, αφού *το θρησκευτικό συναίσθημα παραμένει αναλλοίωτο.* Ο τρόπος όμως της χωρικής έκφρασής τους συνιστά το διακύβευμα στο δύσκολο έργο του σχεδιασμού ενός νέου ναού, έτσι όπως εμείς τον έχουμε ορίσει.

Βασικός στόχος σχετικά με την αρμονική σύζευξη του ναού με την πλατεία, είναι αυτά να πλάθονται μαζί, να αποτελούν συστατικά μίας και ενιαίας δημιουργίας, χωρίς όμως να χάνουν την ταυτότητά τους, και ο ναός που θα αναδυθεί να είναι το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας.

Αναφορικά με το ναό, η επεξεργασία της χωρικής εξέλιξης του πυρήνα του ναού βασίζεται στην συμβολική συνύπαρξη: «τετράγωνο-κύκλος» και θα μπορούσε να περιγραφεί σε τρία στάδια: α) τετράγωνο-κύκλος-κατακόρυφος άξονας β) κύβος-ημισφαίριο γ) κύβος-ημισφαίριο-άξονες-περιβάλλουσα ζώνη (Εικ. 1).

Ταυτόχρονα με την επεξεργασία του πυρήνα του ναού, γίνεται και η επεξεργασία της πλατείας. Ουσιώδες μέλημα το πλάσιμο της πλατείας και κυρίως η ένταξη του πυρήνα του ναού σε αυτήν να συμβεί με συμβολικά φορτισμένες λειτουργικές και αρχιτεκτονικές χειρονομίες.

Η περιοχή που θα φιλοξενήσει το ναό είναι ουσιαστικά ένα αστικό κενό χωρίς ορισμό. Η αμηχανία που το χαρακτηρίζει αίρεται με την χάραξη περιβάλλουσας ζώνης που περιγράφει το εσωτερικό της πλατείας, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει ένα άνετο περιμετρικό πεζοδρόμιο (Εικ. 2.1).

Το εσωτερικό τμήμα της πλατείας οριζοντιοποιείται και αυτό εκτός του ότι βοηθά την άνετη κίνηση και τον καλύτερο ορισμό της, προσδίδει και την δέουσα ηρεμία -συμβολική προϋπόθεση για την υποδοχή του ναού(Εικ. 2.2).

Βασικό σημείο θεώρησης και εισόδου στην πλατεία είναι το μέσον της δυτικής πλευράς. Απο αυτό το σημείο, η κορυφογραμμή του Υμηττού προβάλλει τόσο ισχυρότερα όσο ο παρατηρητής στρέφει το βλέμμα του προς το νότο. Επομένως, ο ναός πρέπει να τοποθετηθεί στο βόρειο τμήμα της πλατείας ώστε να αφήνει ελεύθερη την θέα του βουνού. (Εικ. 2.3)

Ο ναός, ασφαλώς στρέφεται προς την ανατολή. Το προσανατολισμένο σύστημα του ναού όμως δεν συμφωνεί με την διεύθυνση του Ιπποδάμειουσυστήματος της πόλης, το οποίο προφανώς ορίζει και την πλατεία (Εικ.2.4). Αυτή η

διαφορετικότητα πρέπει να αντιμετωπιστεί με αρχιτεκτονικούς όρους.Ο συγκερασμός των δύο συστημάτων επιτυγχάνεται με την επινόηση ενός στοιχείου που πηγάζει απο το σύστημα της πλατείας, αυξάνει σε ύψος και πάχος, περιστρέφεται, πολώνεται προς την διεύθυνση του ναού, ενώ χαράσσει και εν τέλει δημιουργεί τα εξωτερικά του όρια-τοίχους (Εικ. 2.5).

Η εξέλιξη της ένταξης του ναού στην πλατεία και τελικά του συνόλου στην πόλη, αφηγείται ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίον ο κόσμος (πλατεία) υποδέχεται, αγαπά και αγκαλιάζει τον ιερό επισκέπτη (ναός) σε μία σύνθεση όπου τα συμβαλλόμενα μέρη διατηρούν την ταυτότητά τους ενώ ταυτόχρονα συνυπάρχουν αρμονικά (σχέδ. 1). Το τοίχωμα που ξεκινά από το κοσμικό κομμάτι της πλατείας, πλησιάζοντας τον ναό συστρέφεται και χαράσσει γύρω από αυτόν ένα είδος αυλής που «προστατεύει» την ιερότητα του ναού από το κοσμικό του περιβάλλον, ενώ αφήνει ελεύθερες όλες τις κινήσεις μέσα και γύρω απο την πλατεία.

Τον διάλογο του συνόλου με την περιβάλλουσα πόλη (Εικ. 3), εξασφαλίζουν διάφορες παράμετροι: Ο χειρισμός των δύο κατευθύνσεων, της πόλης και του ναού, δεν προσβάλλει και δεν ακυρώνει κάποια από τις δύο. Η κλίμακα επίσης γίνεται αποδεκτή, αφού τα μεγέθη των γύρω κτιρίων και του ναού βρίσκονται σε αρμονική συσχέτιση μεταξύ τους. Η λειτουργία τέλος του χώρου της πλατείας δεν αλλοιώθηκε ως προς τον δημόσιο χαρακτήρα της, αφού η παρουσία του ναού όχι μόνο δεν εμπόδισε κοσμικές λειτουργίες (καφέ, παιδική χαρά) αλλά εμπλούτισε ακόμη περισσότερο τον κοινωνικό της ρόλο.

Περιγράφοντας τώρα τα αρχιτεκτονικά σχέδια του ναού, θα λέγαμε αναφορικά με την Κάτοψη του Ισογείου (σχέδ. 2) οτι διατηρείται η τυπική δομή του ορθόδοξου ναού, η τριμερής διαίρεση, ο άξονας δύσης-ανατολής, η κεντρότητα του τρούλου, ενώ ο σεβασμός και η εξυπηρέτηση του λειτουργικού τυπικού συνδυάζεται και με ποικιλία χωρικών ποιοτήτων. Το Υπερώο (σχέδ. 3), χώροςπροσβάσιμος σε όλους, προσφέρει θεάσεις απο ψηλά και συμβάλλει στον εμπλουτισμό της χωρικής εμπειρίας. Στην Άνοψη (σχέδ. 4) δεσπόζει ο τρούλος, εγγεγραμμένος στο τετράγωνο του πυρήνα. Το φως έρχεται πλούσιο απο ψηλά, γύρω και μέσα απο τον τρούλο αλλά και απο το ιερό. Συμπληρωματικό φως έρχεται και από σχισμές που αφήνουν οι περιμετρικές στεγάσεις στην ένωσή τους με τα τοιχώματα του ναού.

Στην Δυτική όψη (σχέδ. 5) διακρίνουμε τις πύλες-περάσματα απο την πλατεία στο ναό. Η πύλη που οδηγεί στην αυλή του ναού είναι μεγάλη και ψηλή, ενώ είναι μικρή αυτή που εισάγει στο εσωτερικό του ναού, συμβολίζοντας την ταπείνωση που πρέπει να διακατέχει τον πιστό κατά την είσοδό του στον ναό. Στην ίδια όψη, διακρίνουμε στην βορειοδυτική γωνία μία σχισμή στην οποία τοποθετείται η καμπάνα του ναού, η ύπαρξη της οποίας είναι εξαιρετικής σημασίας αφού είναι η πηγή του ήχου που αφυπνίζει την συνείδηση. Στην Ανατολική

όψη (σχέδ. 6) δεσπόζει η κόγχη του ιερού. Η κόγχη αυτή φιλοξενεί την Θεοτόκο ως Πλατυτέρα, γι' αυτό, όχι μόνο η επιφάνεια της κόγχης καμπυλώνεται, δανειζόμενη την καμπυλότητα του τρούλου αφού η Παναγία είναι το αγιότερο πρόσωπο της ανθρωπότητας, αλλά και διατρυπά το στιβαρό περίβλημα που συνιστούν τα τοιχώματα του ναού, ως συμβολισμός της υποχώρησης της παχυλής ύλης μπροστά στην αγιότητα της Παναγίας.

Γενική αρχιτεκτονική χειρονομία σε όλες τις όψεις και ιδιαίτερα στην βόρεια και νότια, (σχέδ. 7, 8) αποτελεί η επιλογή ο πυρήνας του ναού να ξεπροβάλλει αναδυόμενος από τα περιμετρικά τοιχώματα, για να γίνεται φανερή η παρουσία του και στον εξωτερικό χώρο, την πλατεία και τον χώρο γύρω από αυτήν.

Στις τομές (σχέδ. 9,10,11) φαίνεται πιο καθαρά εκτός απο την τεχνική πληροφορία της στατικής επίλυσης –όλα τα φορτία των οροφών μεταφέρονται με μεγάλες οριζόντιες δοκούς στα περιμετρικά τοιχώματα- και οι χωρικές ποιότητες που δημιουργεί η διαβάθμιση του φωτός που έρχεται απο ψηλά, σε συνδυασμό με τα αρχιτεκτονικά μέλη του εσωτερικού χώρου του ναού. Στην ανατολική εγκάρσια τομή δεσπόζει η καμπυλομένη ολόφωτη κόγχη του ιερού, ενώ, στο επίπεδο του υπερώου, φαίνεται χαρακτηριστικά ο σημαντικός ρόλος των στηθαίων που φανερώνουν την χάραξη του πυρήνα στο χώρο και παράλληλα σκιάζουν τις κάτω του υπερώου ζώνες. Στη νότια διαμήκη τομή φαίνεται, εκτός των άλλων, και η μεγάλη φωτιστική οπή πάνω απο το ιερό.

Ο φωτισμός της εσωτερικής επιφάνειας του τρούλου με φυσικό φως, ισχυρό ζητούμενο στην εργασία αυτή, επιτυγχάνεται όχι μόνο με τις αντανακλάσεις του φωτός απο τα περιμετρικά τοιχώματα, αλλά και απ' ευθείας, με την προς τα μέσα υποχώρηση τμήματος του ημισφαιρίου για να δημιουργηθεί στεφανιαία φωτιστική οπή ώστε το φως να γλιστρά πάνω στην κοίλη εσωτερική επιφάνεια του τρούλου.

Η απεικόνιση του εσωτερικού του ναού (εικ. 4) είναι ηλεκτρονικά επεξεργασμένη φωτογραφία προπλάσματος 1:50. Το φως έτσι όπως έχει καταγραφεί, είναι το πραγματικό αποτέλεσμα της φωτογράφησης του προπλάσματος με φυσικό ηλιακό φως. Είναι πλούσιο στο κέντρο του ναού και στη ζώνη του ιερού, μετριάζεται στην περίμετρο στο επίπεδο του υπερώου και υποχωρεί αισθητά στις περιμετρικές περιοχές του ισογείου και ιδιαίτερα κάτω απο το υπερώο. Η ποικιλία αυτή των χωρικών ποιοτήτων δίνει στον πιστό την δυνατότητα να επιλέξει που θα σταθεί ανάλογα με το πως αισθάνεται ή επιθυμεί.

Όπως γίνεται αντιληπτό, τα δεσπόζοντα στοιχεία του εσωτερικού χώρου είναι τα αρχιτεκτονικά μέλη που φανερώνουν αφαιρετικά τον κύβο και το ημισφαίριο του πυρήνα του ναού καθώς και η καμπυλωμένη επιφάνεια της κόγχης του ιερού, γι' αυτό και σημειώνονται με μια συμβολικά υπερφωτισμένη, απαστράπτουσα διαφοροποίηση. Όλα τα άλλα στοιχεία έρχονται να συσχετίσουν

τα περιμετρικά τοιχώματα με τον πυρήνα και να ολοκληρώσουν την κτηριακή δομή του ναού.

Επισημάνσεις

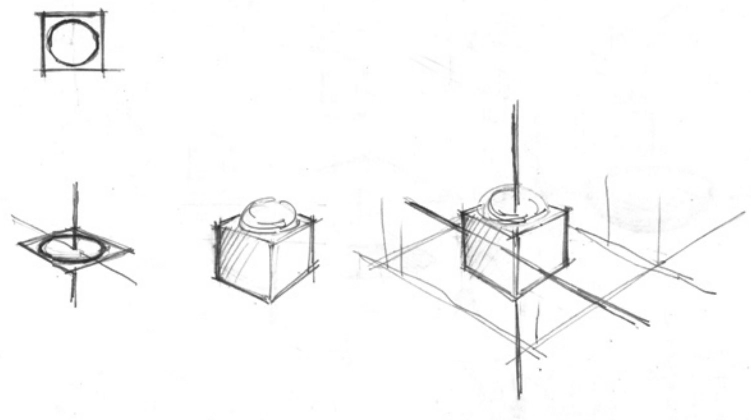
Το φράγμα του Ιερού Βήματος, συμβολικό όριο ανάμεσα στον υλικό, πρόσκαιρο κόσμο και στον άυλο, νοητό και αιώνιο, αποτελεί στοιχείο αναπόσπαστο του Ορθόδοξου ναού[9]. Στην προκειμένη περίπτωση είναι στοιχειωδώς σχεδιασμένο και τοποθετημένο αφού έπρεπε να σημειώνεται η αρχή του χώρου του ιερού, αλλά σαφώς γνωρίζουμε ότι ο σχεδιασμός του αποτελεί μια άλλη, ξεχωριστή και εξαιρετικά δύσκολη υπόθεση.

Η κατά την ορθόδοξη συνήθεια εκτενής αγιογράφηση –ιστόρηση- του ναού, είναι και αυτή μια ξεχωριστή μελέτη που απαιτεί την συνέργεια εικαστικού. Στην περίπτωσή μας, η αγιογράφηση εννοείται αλλά δεν έχει μελετηθεί, με μόνη εξαίρεση την σαφή πρόθεσή μας, αυτή να είναι «ιδιαίτερης έντασης» στις κεντρικές υπερφωτισμένες επιφάνειες και στη ολόφωτη κόγχη του ιερού. Η πρόθεση όμως αυτή χρειάζεται διερεύνηση σε συνεργασία με αγιογράφο.

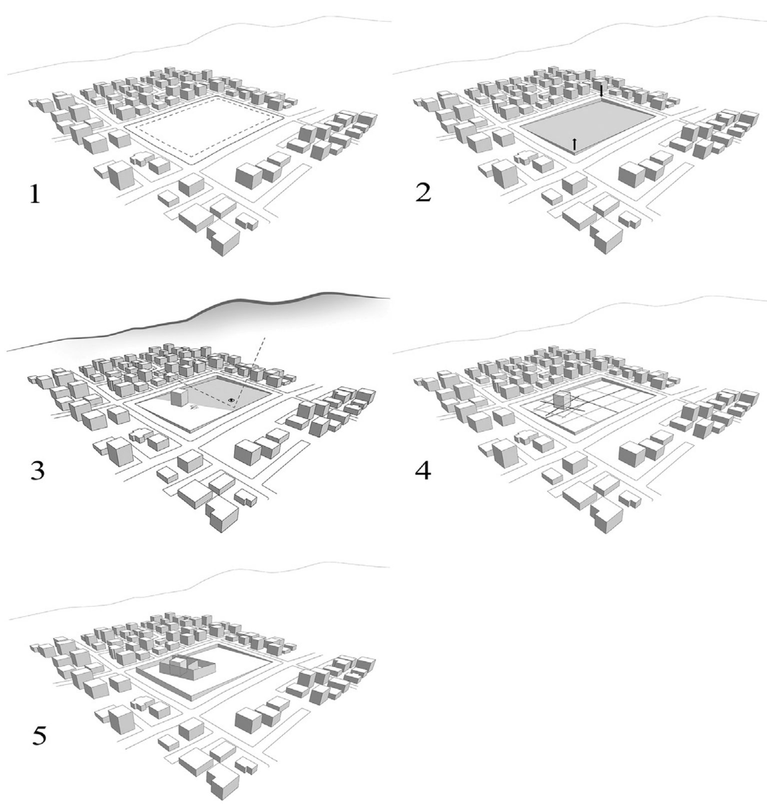
Επίλογος

Η μελέτη του νέου αυτού Ορθόδοξου Χριστιανικού ναού, που έγινε στο πλαίσιο Διπλωματικής εργασίας, συνέβαλλε όχι τόσο στην παραγωγή σχεδίων προς άμεση εφαρμογή, αλλά οπωσδήποτε στην εμβάθυνση του προβληματισμού πάνω στο ζήτημα του νοήματος της ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής του. Δεν τίθεται κανένα θέμα αντιπαράθεσης ως προς την επικρατούσα αρχιτεκτονική του δομή –η οποία αποτελεί πράγματι υψηλή πνευματική κατάκτηση-, αντιθέτως, το μόνο που επιδιώκεται είναι η διείσδυση στο πνευματικό νόημά της.

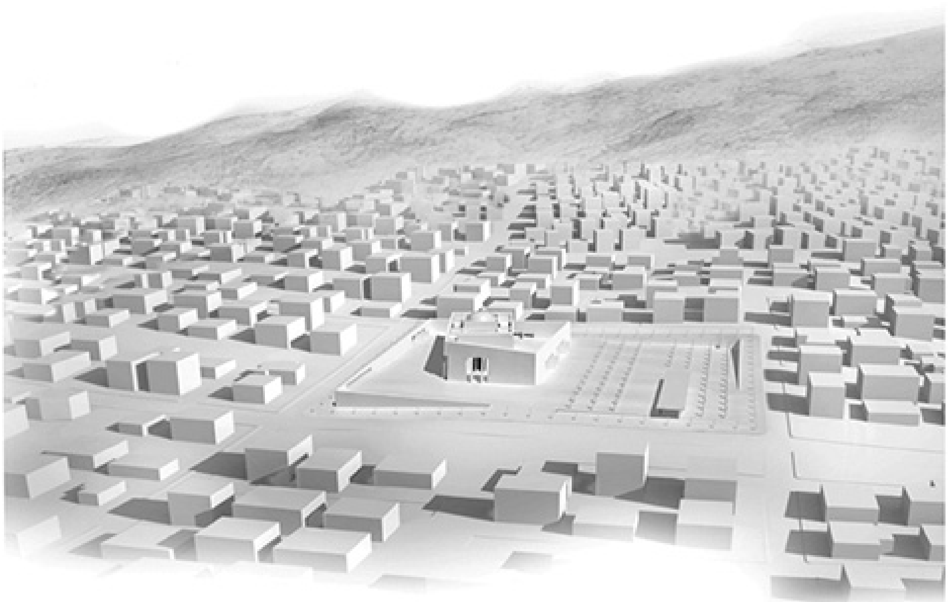
9. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, *Το Φράγμα του Ιερού Βήματος στα Παλαιοχριστιανικά Μνημεία της Ελλάδος*, Αθήνα 1999, 128.

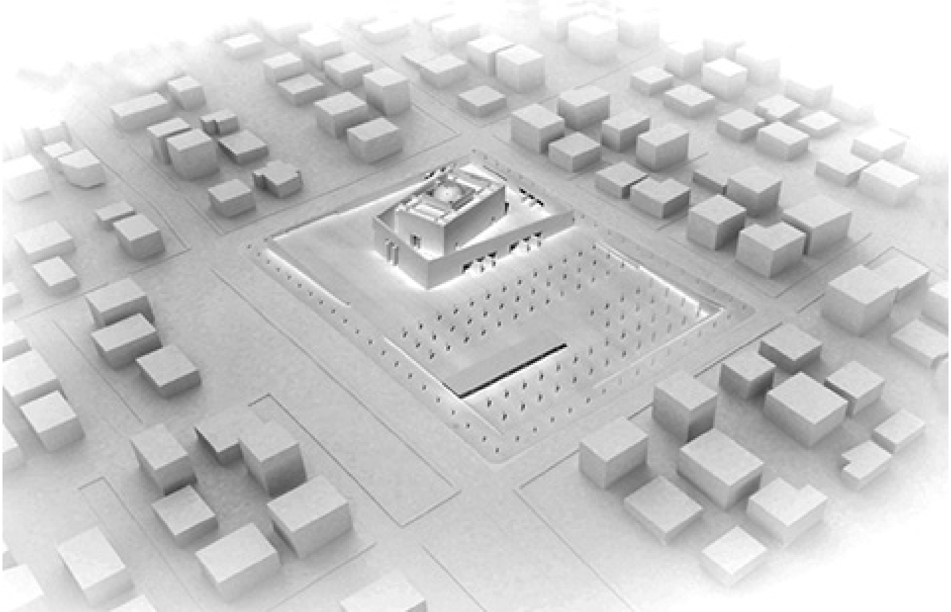


Εικ. 1. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Διάγραμμα εξέλιξης του πυρήνα του ναού.



Εικ. 2. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.
Χωρική επεξεργασία της σχέσης πλατείας – ναού.

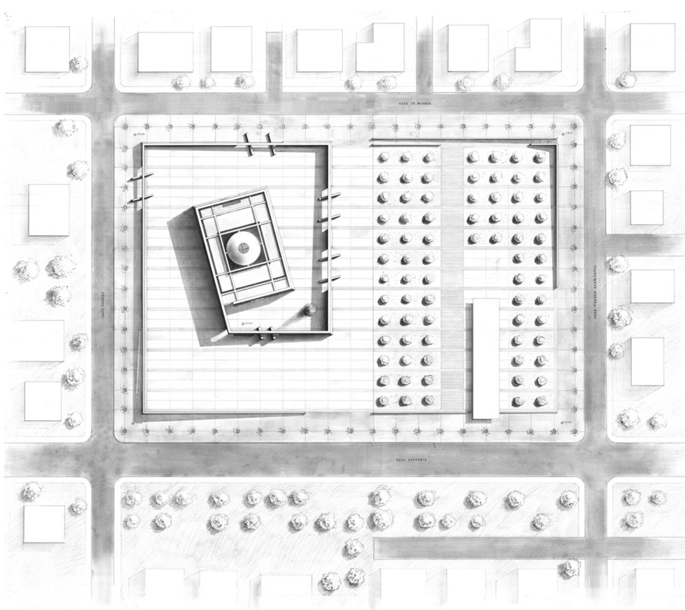




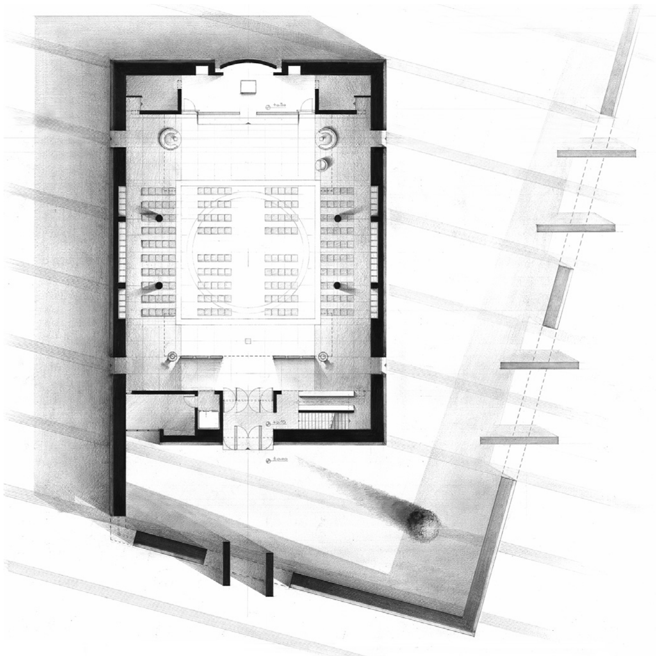
Εικ. 3. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.
Τρισδιάστατες απεικονίσεις του ναού και του περιβάλλοντός του.



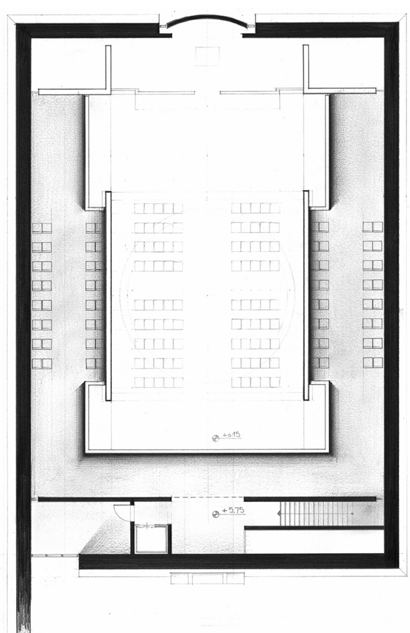
Εικ. 4. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.
Τρισδιάστατη απεικόνιση του εσωτερικού του ναού.



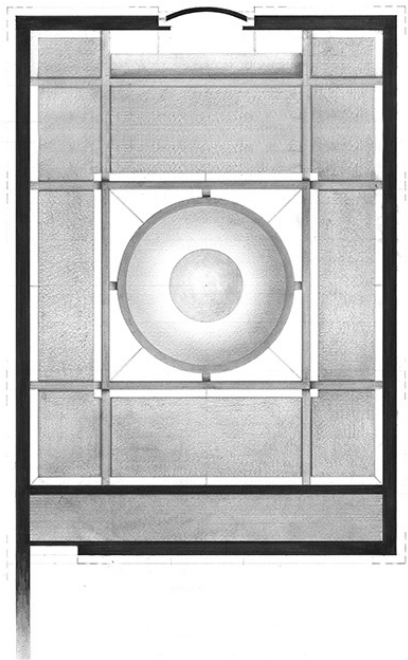
Σχέδ. 1. Παπάγου. Πλατεία Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Γενική Κάτοψη



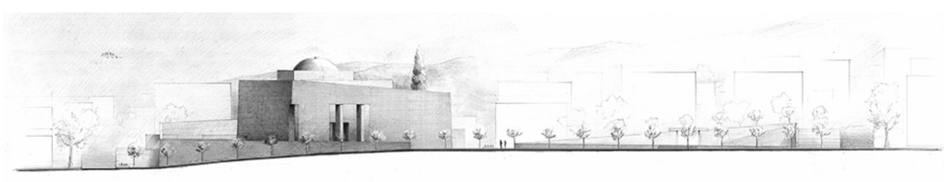
Σχέδ. 2. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Κάτοψη Ισογείου



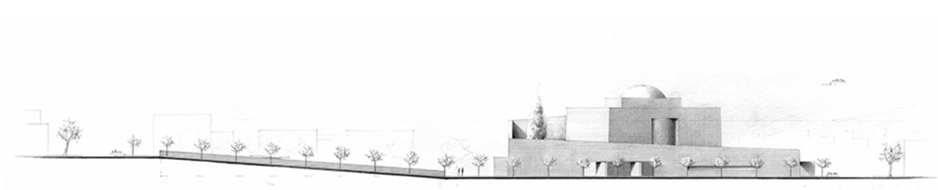
Σχέδ. 3. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Κάτοψη Υπερώου.



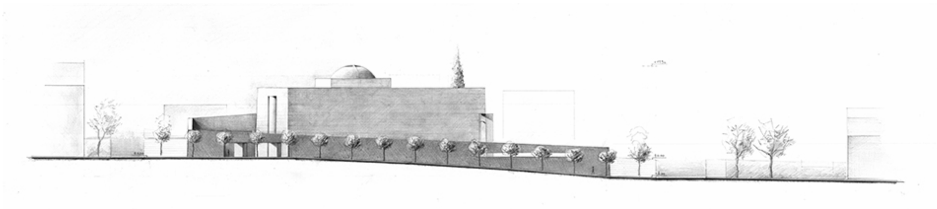
Σχέδ. 4. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.Άνοψη.



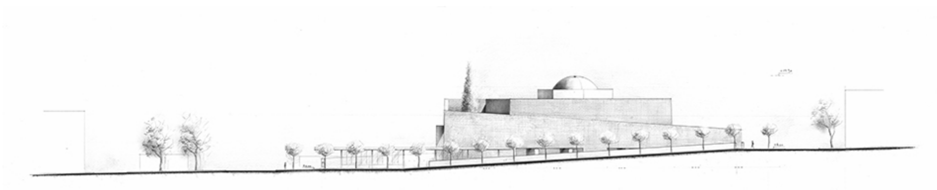
Σχέδ. 5. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Δυτική όψη.



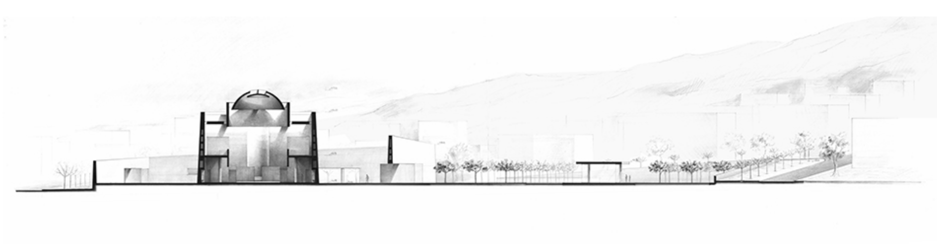
Σχέδ. 6. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Ανατολική όψη.



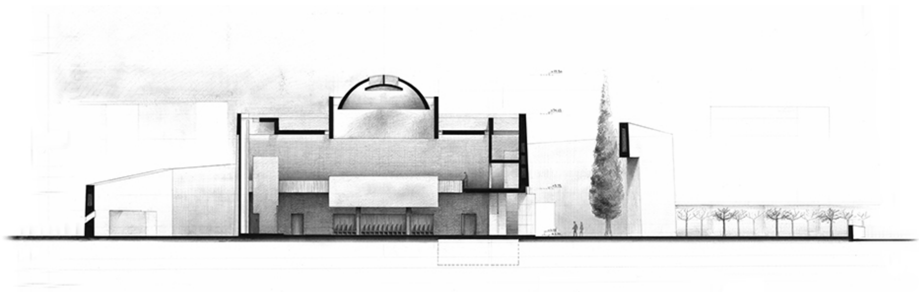
Σχέδ. 7. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Βόρεια όψη.



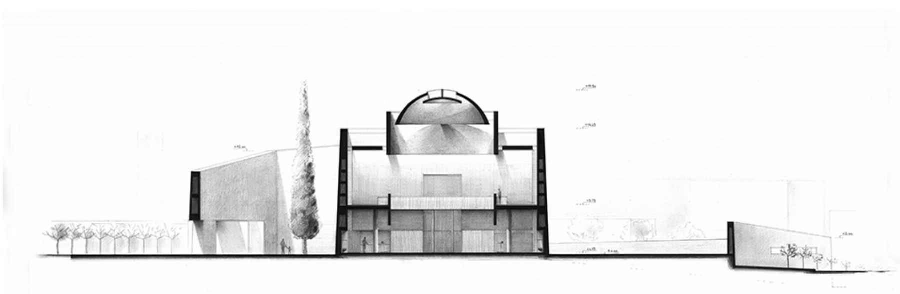
Σχέδ. 8. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Νότια όψη.



Σχέδ. 9. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση. Ανατολική εγκάρσια συνολική τομή.



Σχέδ. 10. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.Νότια διαμήκης τομή.



Σχέδ. 11. Παπάγου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Πρόταση.Δυτική τομή.

Ρίβα Λάββα

Η ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΟ ΚΕΝΤΡΟ ΣΤΟ CHAMBESY ΤΗΣ ΓΕΝΕΥΗΣ

στη μνήμη του πατέρα μου

I. *Το πλαίσιο.* Η οικοδόμηση του Ιερού Ναού του Αποστόλου των Εθνών Παύλου στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο στο προάστειο Chambésy της Γενεύης, το οποίο υπάγεται κατευθείαν στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, ξεκίνησε το 1973 και ολοκληρώθηκε το 1975. Η μελέτη του ναού ανατέθηκε απευθείας στον αρχιτέκτονα Γεώργιο Λάββα και τους συνεργάτες του, αρχιτέκτονες Spiess + Wegmüller, από το Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου Σαμπεζύ Γενεύης και δια του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Τρανουπόλεως Δαμασκηνού την 9η Ιουνίου 1972 με σύναψη συμβολαίου. Ο θεμέλιος λίθος μπήκε στις 18 Απριλίου 1971 επί Μητροπολίτου Δαμασκηνού Παπανδρέου, ο οποίος υπηρέτησε από το 1969 έως το 2003 ως διευθυντής του κέντρου (Εικ. 1).

Ο Γεώργιος Λάββας είχε ήδη πτυχίο αρχαιολόγου από το Πανεπιστήμιο Αθηνών και είχε μόλις αποφοιτήσει από την Αρχιτεκτονική Σχολή του Ομοσπονδιακού Πολυτεχνείου της Ζυρίχης[1] με τον τίτλο του αρχιτέκτονα-μηχανικού. Είναι ακριβώς η εποχή όπου το μοντέρνο κίνημα και οι κατασκευές από ανεπίχριστο σκυρόδεμα μεσουρανούσαν στην αρχιτεκτονική των κατοικιών και των δημοσίων κτιρίων στην πατρίδα του Le Corbusier. Είναι σημειωτέο δε ότι Γερμανία και Ελβετία είναι οι πρώτες χώρες που υιοθετούν σύγχρονες αρχιτεκτονικές εκφράσεις στη ναοδομία από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα κιόλας[2]. Σ' ένα παράλληλο σύμπαν, η ελληνική ναοδομία των δεκαετιών του '60 και του '70 ακολουθεί τον γνωστό σε όλους νέο-βυζαντινό ρυθμό της ελληνικής πόλης,

---

1. Έλαβε το δίπλωμα του Αρχιτέκτονα-Μηχανικού (Dipl. Architect E.T.H.,1969) και Διδακτορικό Δίπλωμα στις Τεχνικές Επιστήμες (1971) με θέμα: «Αρχαίο Ελληνικό Τέμενος: οικοδομήματα και διαμόρφωση χώρου. Ιδεόγραμμα της οργάνωσης αρχιτεκτονικών συνόλων».

2. Edwin Heathcote – Iona Spens, *Church Builders*, Academy Editions, West Sussex, UK 1997, 36-37.

με εξωτερικές επενδύσεις πέτρας, ορθομαρμαρώσεις και κεραμιδένιες στέγες πάνω σε κατασκευές από μπετόν.

Το Διοικητικό Συμβούλιο στο Σαμπεζύ είχε ζητήσει αρχικά την ανέγερση ενός βυζαντινού ναού με σταυροειδή κάτοψη, στο πλαίσιο των επικρατουσών τάσεων στην ελληνική ναοδομία. Ωστόσο, τοπικοί παράγοντες και εκπρόσωποι της κοινότητας αντιτάχθηκαν στην ανέγερση ενός νέο-βυζαντινού ναού, καθώς έκριναν ότι ένα τέτοιο κτίριο δεν θα εναρμονιζόταν με το κεντροευρωπαϊκό λοφώδες και καταπράσινο τοπίο του Chambésy[3] (Εικ.2). Ωστόσο, οι βασικές χαράξεις του ορθόδοξου ναού, και ιδιαίτερα η κάτοψη σε σχήμα σταυρού, θα έπρεπε να διατηρηθούν κατά την επεξεργασία της αρχιτεκτονικής πρότασης, στο πλαίσιο των συνθετικών αρχών του μοντέρνου κινήματος[4].

Η τελική μελέτη εγκρίθηκε ομόφωνα από την Ιερά Σύνοδο του Οικουμενικού Πατριαρχείου, ζώντος ακόμα του Πατριάρχη Αθηναγόρα, με δεδηλωμένη την πρόθεση η αρχιτεκτονική του ναού να αποφεύγει την «δουλικήν μίμησιν παλαιών προτύπων και επιδιώκουσα αντιθέτως έκφρασιν σύγχρονον εις την διαμόρφωσιν του λατρευτικού χώρου»[5]. Το συγκρότημα θα περιλάμβανε δυο βασικές ενότητες: τον ναό του Αποστόλου Παύλου, χωρητικότητας 350 καθήμενων ή 700 ορθίων, με τους απαιτούμενους βοηθητικούς χώρους και την κατασκευή μιας κρύπτης κάτω από το Ιερό Βήμα, μελέτη των Λάββα/ Spiess + Wegmüller, και τους χώρους του περιβάλλοντος συγκροτήματος του Ελληνορθόδοξου Κέντρου, το οποίο θα είχε αίθουσα συνεδριάσεων, βιβλιοθήκη, γραφεία, εστιατόριο και 30 δωμάτια-διαμερίσματα για μελετητές και επισκέπτες στο κέντρο. Η μελέτη ήταν του αρχιτεκτονικού γραφείου Arthur Bugnu στην Γενεύη (Εικ. 3).

Τα εγκαίνια του Ιερού Ναού του Αποστόλου των Εθνών Παύλου έγιναν την 19η Οκτωβρίου 1975. Ο ναός θεωρήθηκε επιτυχής μετεξέλιξη του βυζαντινού σταυροειδούς ναού. Εν μέρει βυθισμένος στο πρανές, αποτελεί οργανικό τμήμα ενός ευρύτερου συνόλου κτιρίων του Ελληνικού Ορθόδοξου Κέντρου του Σαμπεζύ, την επίσημη φωνή του Φαναριού στη Δυτική Χριστιανοσύνη. Φέτος θα κλείσει 41 χρόνια ζωής και συνεχούς παρουσίας στα τεκταινόμενα της ορθόδοξης κοινότητας στην Ελβετία.

Η προσκόλληση της σύγχρονης ναοδομίας σε παραδοσιακές μορφές σε πεί-

3. Edwin Egeter, *Neue Sakralbauten von Migranten in der Schweiz zwischen Tradition und Modernität Eine Analyse von Deutungsmustern*, 2009, σ. 24 (κείμενο από παρουσίαση σε σεμινάριο στο Πανεπιστήμιο της Λουκέρνης την 15. 4. 2009).

4. Βλ. και τον χριστιανικό ναό Maria Koenigin του αρχιτέκτονα R. Schwarz (1959) στο Σάαρμπυκεν, με κάτοψη σταυρού σε μοντέρνα γραμμή (Heathcote – Spens, Church Builders, 42-43.)

5. Όπως αναφέρεται σε επιστολή του από τη Θεσσαλονίκη ο Γ.Λάββας προς το Γ. Λαιμό, 18.4.1973.

σμα των νέων δυνατοτήτων της τεχνολογίας και των υλικών αποτέλεσε σημείο αφετηρίας και πρόκληση για τον Λάββα και τους συνεργάτες του. Το 1975 ο Λάββας μιλά για ένα «νεκρό σημείο» στη ναοδομία στο λόγο που εκφωνεί στα εγκαίνια του ναού, λέγοντας ότι η ναοδομία είναι συνώνυμη με την «ανέγερση τρούλλων, καμαρών, ημιθολίων, κιόνων με την προσθήκη βυζαντινής αγιογραφίας και ατμόσφαιρας». Η ουσία συγχέεται με τη μορφή του λατρευτικού χώρου, υποστηρίζει. Όσο δε αφορά τη στείρα μεταφορά μορφών μέσα στο σύγχρονο πλαίσιο, αυτό φανερώνει «πνευματική οκνηρία» και γίνεται θαυμάσιο «άλλοθι για να αναβάλλουμε τον ουσιαστικό διάλογο με τον εαυτό μας και τη συνειδητοποίηση του προβλήματος».

ΙΙ. *Η ιδέα*. Στις πρώτες σημειώσεις του, στα περιθώρια μεταξύ σκίτσων σε ριζόχαρτο, ο αρχιτέκτονας Γ. Λάββας σημείωνε ότι τρία θα ήταν τα κυρίαρχα στοιχεία του ναού του Αποστόλου Παύλου: η λειτουργία (*Funktion*), το φως (*Licht*) και η ζωγραφική (*Malerei*) (Εικ. 4).

Στα πρώτα σχέδια, τα οποία υποβλήθηκαν στον Γιώργη Λαιμό, Μεγάλο Άρχοντα του Οικουμενικού Πατριαρχείου και γενναιόδωρο χορηγό της οικοδόμησης του ναού, η κάτοψη ακολουθούσε τον τύπο του σταυροειδούς βυζαντινού ναού μετά τρούλου, εγγεγραμμένου μέσα στο αυστηρό γεωμετρικό περίγραμμα ενός ορθογωνίου. Πλάγια πλευρικά ανοίγματα που έμοιαζαν με βρόχους επέτρεπαν στον φυσικό φωτισμό να παρεισφρήσει στο εσωτερικό του ναού κατά μήκος των μακρών πλευρών (Εικ. 5). Φαίνεται, ωστόσο, ότι ο ναός δεν είχε βρει ακόμα την υπόστασή του στα σχέδια αυτά, που περισσότερο λειτουργούσαν ωσάν μια διαγραμματική αναγωγή στις βασικές χαράξεις ενός ελληνορθόδοξου ναού.

Ακολουθεί η πρώτη παρέκκλιση από τον σχεδιασμό του βυζαντινού ναού και τον τυπικό κεντρικό σφαιρικό τρούλο-ουρανό[6] με τη διαμόρφωση ενός τρούλου ως μακρόστενου, σε σχήμα καμπυλωτού φεγγίτη, με γενέτειρα ένα τέταρτο κύκλου που «σβήνει» στις απολήξεις. Το κλειστό σχήμα του τρούλου ως συμβόλου του ουρανού και «κατοικίας» του Θεού, θεμελιώδης μορφή για την έκφραση της βυζαντινής κοσμολογίας[7], τώρα μεταπλάθεται σε μια ανοιχτή υποδοχή, επιτρέποντας στο φυσικό φως να εισέλθει στο σημείο άνοιγμα του τρούλου; και να φωτίσει έμμεσα και το Ιερό Βήμα. Ως προς τη θεολογική του ερμηνεία, ο τρούλος, που συμβολίζει τον ουρανό, κόβεται στα δυο, σ' ένα ελλειπτικό σχήμα (Εικ. 6). Το άλλο μισό, αόρατο, μια οντότητα συμπληρωματική, αλλά

6. Βλ. John Stewart Detlie, "A Religious Architecture for Today", in John Knox Shear (ed), *Religious Buildings for Today*, F.W.Dodge Corporation, USA 1957, 171

7. Γιώργος Προκοπίου, *Ο Κοσμολογικός Συμβολισμός στην Αρχιτεκτονική του Βυζαντινού Ναού*, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1980, 189

υλικά απούσα, υποδηλώνεται ως πηγή του φωτός και μ' αυτό τον τρόπο εγκαινιάζεται μια νέα, διαλεκτική σχέση με τον κόσμο. Σύμφωνα με τον Λάββα [8]«η μετάβαση από το γεωκεντρικό στο ηλιοκεντρικό σύστημα με τη 'Νέα Αστρονομία' του Ιωάννη Κέπλερ (1609) και οι έρευνες του Κοπέρνικου και του Νεύτωνα ανέτρεψαν αυτήν την εικόνα και στη θέση του κύκλου και της κυκλικής κινήσεως μπήκαν η έλλειψη και οι ελλειπτικές τροχιές των πλανητών, έτσι ώστε η επανάληψη του κύκλου και του ημισφαιρίου να αποτελεί αναχρονισμό ως αρχιτεκτονικό μοτίβο και σύμβολο. Ακολουθώντας, λοιπόν, το αληθινό νόημα της χριστιανικής Παραδόσεως, όπως αυτό πραγματώθηκε στη μορφολογική λύση της Αγίας Σοφίας, όπου μεταφέρθηκε η τότε γνωστή εικόνα του κόσμου, προσπαθήσαμε να μείνουμε συνεπείς στη σύγχρονη πραγματικότητα της ίδιας εικόνας».

Η ήπια καμπυλότητα του νέου τρούλου απλώνεται σ' ολόκληρο το ναό: (Εικ. 7-8) οι γωνίες του ορθογωνίου (μέσα στο οποίο εγγράφεται αρχικά η σταυροειδής κάτοψη του ναού) δίνουν τη θέση τους σε καμπύλες απολήξεις. Η δομή αυτή μπορεί να εκφραστεί επιτυχημένα με το χυτό υλικό μπετόν, το οποίο μένει ανεπίχριστο, με έντονες ραβδώσεις, οι οποίες επιτείνουν την καμπυλότητα οπτικά.

Ο κυρίως ναός είναι ένας ανοιχτός, συνεχής χώρος, χωρίς υποστυλώματα, που επιτρέπει την όσο δυνατόν απρόσκοπτη πρόσβαση των πιστών στα δρώμενα της Θείας Λειτουργίας. Τόσο η σύνδεση ιερού και ποιμνίου[9] όσο και η ευελιξία του χώρου και η αποφυγή κάθε έννοιας αναπαράστασης στην αρχιτεκτονική είναι επιταγές του μοντέρνου[10]. Τα πλευρικά ανοίγματα - πέντε από κάθε πλευρά.για την εισαγωγή φωτός - παραμένουν ως κατακόρυφοι φεγγίτες. Η πορεία προς το κέντρο του ναού ακολουθεί την αυξανόμενη ροή του φωτός (Εικ. 9). Το τέμπλο γίνεται χαμηλό και έτσι η οπτική πρόσβαση των πιστών φτάνει στο άδυτο. Η καινοτόμος σύνδεση του Ιερού Βήματος με τον κυρίως ναό, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Λάββα, «αποτέλεσε επιταγή που απορρέει από το πνεύμα της σημερινής ηγεσίας να εντείνει και να αναπτύξει σε όλες τις κλίμακες και σε όλα τα επίπεδα τη δημιουργική συνομιλία των μελών της χριστιανικής κοινότητας» [11]. Η νέα δυναμική του εσωτερικού χώρου είναι η αποφασιστική παράμετρος της καινοτομίας, καθώς στη ναοδομία ο εσωτερικός χώρος εί-

---

8. Γεώργιος Λάββας, "Η αρχιτεκτονική του Ιερού Ναού του Αποστόλου Παύλου, στον τόμο Σαμπεζύ Γενεύης",στον τόμο *Σαμπεζύ Γενεύης*, εκδόση Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Γενεύη 2003, 204.

9. A. Henze – Th. Filthaut, *Contemporary Church Art*, New York, 1956, σελ. 23

10. Βλ. και Kirchliche Zentren, περιοδικό Enwurf und Planung (e+p) τόμος 24/σ.8, εκδ. Callway, 1974.

11. Λάββας, Αρχιτεκτονική Ναού Αποστόλου Παύλου, 193.

ναι ο κύριος εκφραστής της πνευματικότητας στην αρχιτεκτονική[12]. Μια πλευρική σκάλα από ανεπίχριστο σκυρόδεμα οδηγεί στη κρύπτη της Αγίας Αικατερίνης στο υπόγειο του κυρίως ναού, το οποίο φωτίζεται με ανοίγματα-φεγγίτες πίσω από το ιερό (Εικ. 10).

Ως προς τον συμβολισμό του, ο ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου διεκδικεί σαφώς ένα χαρακτήρα ενωτικό και ευρωπαϊκό - πράγμα που φτάνει στη ρίζα της έννοιας της θρησκείας (re-ligare=επανασυνδέω)[13]. Η ένταξη του ναού στο πρανές με φυσικό, οργανικό τρόπο, αλλά και η σύνδεσή του με τα υπόλοιπα κτίρια οδηγεί σε περαιτέρω επεξεργασία της κάτοψης. Η πρόσβαση γίνεται από το πλάι, με μερικά σκαλιά που οδηγούν στο επίπεδο της εισόδου που διαμορφώνεται με το πέρασμα κάτω από ένα μπετονένιο υπόστεγο (Εικ. 11), το οποίο μαζί με το καμπαναριό (που σχολιάζεται για την ομοιότητά του με το καμπαναριό του Λε Κορμπουζιέ) ορίζουν έναν ενδιάμεσο χώρο-αίθριο που συνδέει τον ναό με την αίθουσα συνεδριάσεων, τη βιβλιοθήκη και τους άλλους χώρους. Ο βοηθητικός χώρος δίπλα στην είσοδο βυθίζεται μερικώς στο έδαφος και το δώμα του φυτεύεται.

Είναι αξιοσημείωτο το προοδευτικό πνεύμα που επικρατεί εκείνα τα χρόνια στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, ένα πνεύμα που σαφώς επιζητά μια τομή με την παράδοση και τη στροφή προς το σύγχρονο πνεύμα των καιρών, το Zeitgeist, καθόλου απερίσκεπτα, αφού ο Ναός του Αποστόλου Παύλου καλείται να εκπροσωπήσει το Φανάρι στη Δύση, και μάλιστα στην Κεντρική Ευρώπη, δίπλα σε μια πόλη όπως η Γενεύη, έδρα μεγάλων διεθνών οργανισμών, όπως είναι ο ΟΗΕ. Ο μελετητής του Ορθόδοξου Κέντρου Dr. Gary Vachicouras βλέπει στον ναό του Απόστολου Παύλου την επιτυχή έκφραση του οράματος της συνέχειας και της ανανέωσης[14].

Οι πρώτες επικρίσεις δεν καταφθάνουν από την Εκκλησία αλλά από τους σύγχρονους του Λάββα αρχιτέκτονες-θεολόγους. Με επιστολή του της 24.5. 1972 ο Δρ Αριστείδης Πασσαδαίος[15], αρχιτέκτονας από την Κωνσταντινούπολη με επαφές στο Πατριαρχείο, χαιρετίζει αφενός την «παρθενικότητα» του θέματος του σύγχρονου ορθόδοξου ναού, αλλά παράλληλα ασκεί κριτική στο ότι ο άμβωνας και ο αρχιερατικός θρόνος βρίσκονται προσαρτημένα στο Ιερό Βήμα και όχι ανάμεσα στον λαό, όπως επιτρέπει η Ορθοδοξία, διακρίνοντας τη λειτουργία της από τους Καθολικούς και τους Διαμαρτυρόμενους. Επίσης, εκ-

---

12. Stewart Detlie, Religious Architecture, 171.

13. Sarah F. Hoyt, «The Etymology of Religion», *Journal of the American Oriental Society*, 32.2 (1912), 126-129.

14. Βλ και *Σαμπεζύ Γενεύης*, Έκδοση Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Γενεύη 2003.

15. Προσωπικό αρχείο Γεωργίου Λάββα.

φράζει αντιρρήσεις ως προς το χαμηλό τέμπλο, το οποίο μπορεί να επιτρέπει την *open plan* κάτοψη του μοντέρνου κινήματος, όμως «γυρίζει τη λειτουργία πίσω στα πρωτοχριστιανικά χρόνια», καθώς στη σημερινή εποχή ο πιστός καλείται να μη βλέπει τα δρώμενα και η λειτουργία διατηρεί τον «μυστήριο» χαρακτήρα. Ως προς τον τρούλο, την ουράνια σφαίρα όπου κατοικεί ο Θεός, την ιδέα του «μισού τρούλου», που δίνει τη δυνατότητα να φωτίζεται το Ιερό από αόρατη πηγή, την κατατάσσει ο Πασσαδαίος ως «μάλλον αρχή του Μπαρόκ», καθώς στην ορθόδοξη ναοδομία το φως έρχεται «εκ των άνω».

Ο αθηναϊκός τύπος της εποχής καλωσορίζει τον ναό, λέγοντας ότι «εντυπωσιάζει ο ναός του Αποστόλου Παύλου» και χαρακτηρίζοντας τον σχεδιασμό του ως μια «αγωνιώδη προσπάθεια εκσυγχρονισμού χωρίς να ανακοπεί η παράδοση». Η στατική επάρκεια της κατασκευής από οπλισμένο σκυρόδεμα προσέφερε τη δυνατότητα να εξαλειφθούν οι δύο σειρές κιόνων που συναντά κανείς στα παραδοσιακά κλίτη, ενώ «ο θόλος ήταν η πεπερασμένη έκφραση του σύμπαντος. Στην νέα εκκλησία η θέα για τους προσκυνητάς εμφανίζεται οπτικά άπειρος, όπως και είναι πραγματικά ο κόσμος μας. Τα υλικά και η όλη εμφάνιση είναι απέρριτη, ο φωτισμός έμμεσος σε τρεις κλίμακες, με ένταση στον θόλο».[16]

ΙΙΙ. *Η αγιογράφηση του ναού.* Για την αγιογράφηση του ναού είχαν αρχικά προταθεί από τον Γεώργιο Λάββα οι αγιογράφοι Σπύρος Βασιλείου και Ράλλης Κοψίδης[17]. Σε επιστολή προς τον Οικουμενικό Πατριάρχη Δημήτριο[18], γίνεται αξιολόγηση των πρώτων μακετών/εκπονηθέντων σπουδών των δυο υποψηφίων από τον αρχιτέκτονα, ο οποίος δείχνει να προτιμά την πρόταση του Κοψίδη. Ενώ οι «σπουδαί του κ. Σπ. Βασιλείου χαρακτηρίζονται υπό στυλιστικής δεξιότητος και πιστής αποτυπώσεως βυζαντινών προτύπων….οι συνθέσεις αυταί δε δύνανται να θεωρηθούν πρωτότυποι δημιουργίαι εις την καλλιτεχνικήν αυτών έκφρασιν». Οι προτάσεις του Κοψίδη φανερώνουν «εσωτερικόν προβληματισμόν …αι συνθέσεις εμπνέονται εκ της βυζαντινής και της λαϊκής θρησκευτικής παραδόσεως, αποφεύγουν όμως την δουλικήν μίμησιν παλαιών προτύπων, επιδιώκουσαι διαφοροποίησιν της Παραδόσεως και αναφοράν εις την εποχήν μας» (Εικ. 12).

Σε ερμηνευτικό σημείωμα[19] που καταθέτει το 1975 ο ζωγράφος Ράλλης Κοψίδης, αναπτύσσει τις θέσεις του και τις επιλογές του για την αγιογράφηση

---

16. *ΤΟ ΒΗΜΑ*, Δεκέμβριος 1971.

17. Σε μεταγενέστερη φάση ασχολήθηκε με την αγιογράφηση του ναού και ο Γιάννης Μητράκας.

18. Η επιστολή συντάχθηκε την 9/1/1973. Προσωπικό Αρχείο Γεωργίου Λάββα.

19. Υπόμνημα Ερμηνευτικόν, Ράλλης Κοψίδης, Αθήνα 1975 (χειρόγραφο).

του Ιερού Ναού του Αποστόλου των Εθνών Παύλου στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο στο Chambésy της Γενεύης. Μεταξύ άλλων, επισημαίνει ότι η τυπική εικονογραφική διάταξη σήμερα παύει να έχει διδακτικό και αφηγηματικό χαρακτήρα (σκηνές από το ευαγγέλιο), καθώς οι πιστοί δεν είναι πια αναλφάβητοι, οπότε προτείνει έναν χαρακτήρα πνευματικό, συγχρόνως διακοσμητικό και δυναμικό. Πρόταση του ζωγράφου είναι να μην καλύπτονται εξ ολοκλήρου οι επιφάνειες στο εσωτερικό του ναού. Ο Κοψίδης αρνείται τη δουλική απομίμηση της εικονογραφικής ορθόδοξης παράδοσης και προτείνει η ζωγραφική του ναού να στηριχθεί και στα σημερινά εικαστικά δεδομένα, σ' ένα έργο απαλλαγμένο από τα στοιχεία του φορμαλισμού και του μανιερισμού. Για τον τρούλο, ο οποίος λόγω του σχήματός του δεν επιδέχεται την αγιογράφηση με επάλληλους κύκλους, προτείνει την εικονογράφηση της Ανάληψης (όπως στην Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης) αντί για τον Παντοκράτορα, επειδή, όπως υποστηρίζει, η επιφάνεια είναι η κυρίαρχη και η φωτεινότερη.

Ο Κοψίδης εισάγει μοντέρνα στοιχεία κι αντλεί τα θέματά του από τον «σύγχρονο περιβάλλοντα κόσμο, συγκεχυμένο και πάσχοντα.Τα κλειστά και κενά παράθυρα ομιλούν για τις θεολογικές προεκτάσεις της μοναξιάς και της ερημιάς των πόλεων – 'η αμαρτωλή Βαβυλών'...; Ευχής έργον θα ήτο να γίνη δεκτή η πρόθεσίς μας να εικονογραφηθούν σύγχρονα ιπτάμενα αντικείμενα εις τον ουρανόν, αεροπλάνα, διατί όχι διαστημόπλοια και κεραίαι τηλεοράσεως ή άλλα τεχνολογικά αντικείμενα, εφ' όσον εκκινούμεν από την άποψιν ότι τα ευαγγελικά γεγονότα γίνονται ες αεί και ότι η Ανάληψις και τα άλλα ευαγγελικά συμβάντα είναι δια τους ανθρώπους γεγονότα διαρκώς επαναλαμβανόμενα ως υποδηλεί και η θεία λειτουργία, ήτις δεν είναι απλή αναπαράστασις» λέγει χαρακτηριστικά. Η ιδέα ότι ο συμβολισμός είναι ένα φαινόμενο ανιστορικό δεν είναι άλλωστε καινούργια [20].

Το 1975, τη χρονιά της αποπεράτωσης του ναού, ο συνεργάτης του Λάββα, Spiess, με επιστολή του[21] τον παρακαλεί να μιλήσει εκ νέου στον Κοψίδη και να προσπαθήσει να του ενσταλάξει το πνεύμα της συνέχειας και της ενότητας της αρχιτεκτονικού χώρου του ναού. Ο Spiess είναι ιδιαίτερα ενοχλημένος, επειδή ο Κοψίδης σχεδιάζει πλαίσια γύρω από κάθε σύνθεση και δεν αντιλαμβάνεται τους τοίχους ως μέρος ενός ενιαίου χώρου, μέσα στον οποίο καλείται να δημιουργήσει.

IV. *Συμπεράσματα.* Στην απόπειρα αυτή του Λάββα και των συνεργατών του να προσεγγίσουν με σύγχρονα δεδομένα και προβληματισμούς την ορθόδοξη ναοδομία, το ερώτημα της χρηστής ερμηνείας και εφαρμογής της αρχιτεκτονικής μορφολογίας σε μια τυπολογία τόσο καθορισμένη όσο ο ναός, παρα-

20. Προκοπίου, Συμβολισμός, 185.

21. Η επιστολή συντάχθηκε την 11/7/1975. Προσωπικό Αρχείο Γεωργίου Λάββα.

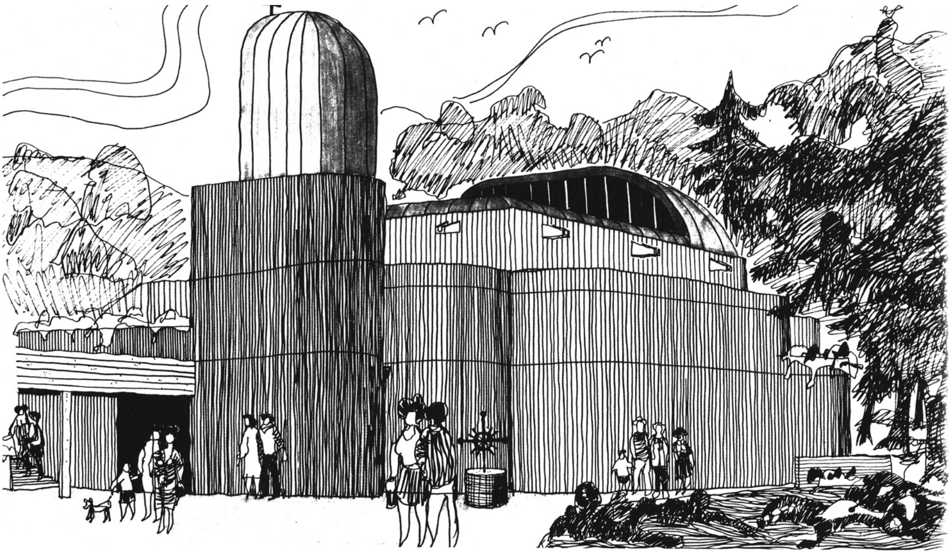
μένει κεντρικό. Η αναζήτηση της σύγχρονης μορφής και η γένεσή της[22] μέσα από σύγχρονα υλικά, κατασκευαστικούς κώδικες αλλά και αρχιτεκτονικά διδάγματα του 20^{ού} αιώνα απευθύνονται στο ευρύτερο φάσμα της ναοδομίας, όχι ως κοσμική αντιπαράθεση, πιστεύουμε, αλλά ως μια πρόταση πνευματικής ανανέωσης. Η ενοποίηση του εσωτερικού χώρου και η νέα δυναμική ροής του φωτός, το οποίο διαχέεται απαλά από ψηλά, είναι δυο εκφράσεις αυτής της νέας πνευματικότητας, μαζί με τις σύγχρονες ασυμμετρίες, το βιοκλιματικό σχεδιασμό του συνόλου, την ένταξή του στη φύση και το τοπίο, αλλά και τη σύγχρονη προσέγγιση στην αγιογράφηση. Η εισαγωγή έμμεσου, ήπιου και ροϊκού φυσικού φωτισμού στο εσωτερικό του ναού από ψηλά και πλάγια –όπως και στο παράδειγμα της εκκλησίας Rochamp του Le Corbusier– επιτρέπει τη βίωση του χώρου ως άνωθεν και έξωθεν απείρου, κοινωνόντας τον τελικό προορισμό του ανθρώπινου πεπρωμένου [23]. Τέλος, ας μη λησμονούμε ότι η οικοδόμηση του Ιερού Ναού του Αποστόλου των Εθνών Παύλου στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο στο Chambésy της Γενεύης, εξ αρχής υπαγορεύεται από την επιθυμία της ελληνορθόδοξης ηγεσίας να ανοίξει το κέντρο τις πόρτες του στους επιστήμονες και ερευνητές ως «επιστημονικό θεολογικό φυτώριο εν οικουμενική προοπτική»[24], γεγονός σημαντικότατο για την προγραμματική έκφραση της αρχιτεκτονικής του.

---

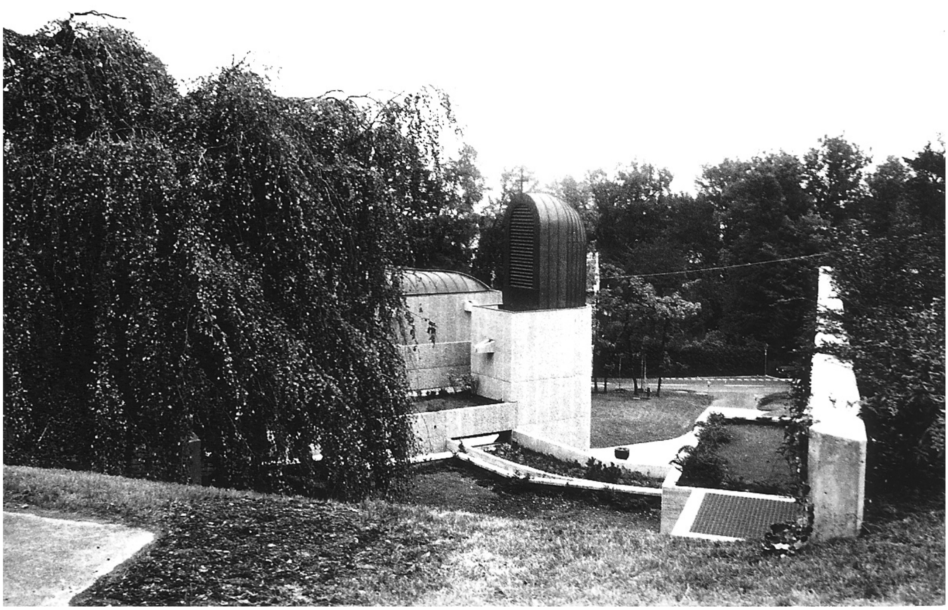
22. «…Δίνοντας έτσι το προβάδισμα όχι στις μορφές αλλά στις δυνάμεις που δημιουργούν κάθε φορά τις μορφές…» (Λάββας, Αρχιτεκτονική Ναού Αποστόλου Παύλου, 188).

23. Albert Christ-Janer – Mary Mix-Foley, *Modern Church Architecture – A guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*, McGraw-Hill, New York, 1962, σελ. 117

24. Κατσαρής Γιώργος, Εφημερίδα *ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ*, «Ένα πατριαρχικό κέντρο στην καρδιά της Ευρώπης», 7 Δεκεμβρίου 1975.



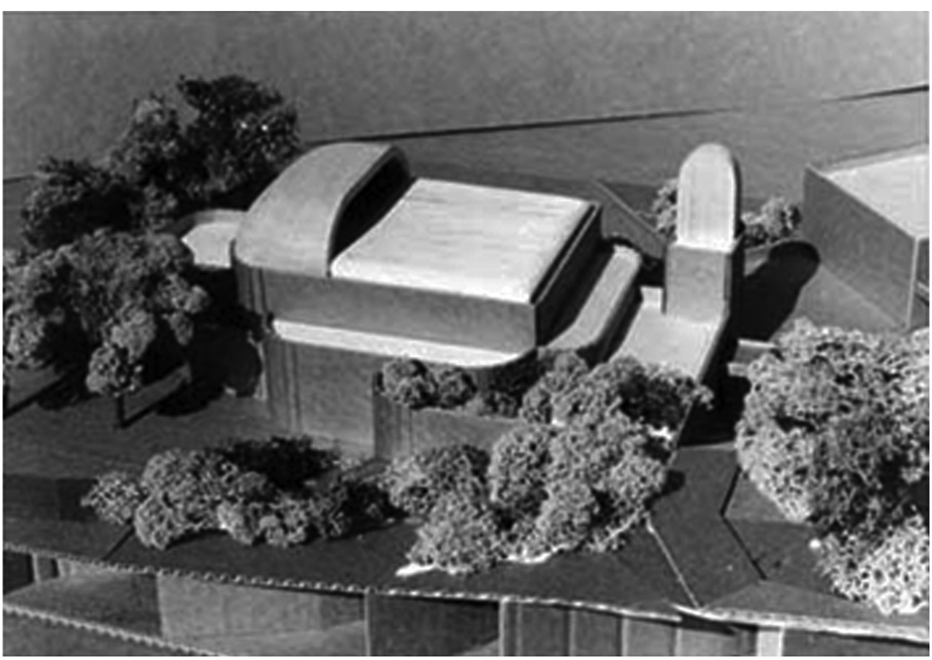
Εικ. 1. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Προοπτικό σκαρίφημα από τα νότια (Λάββας / Spiess + Wegmüller). (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



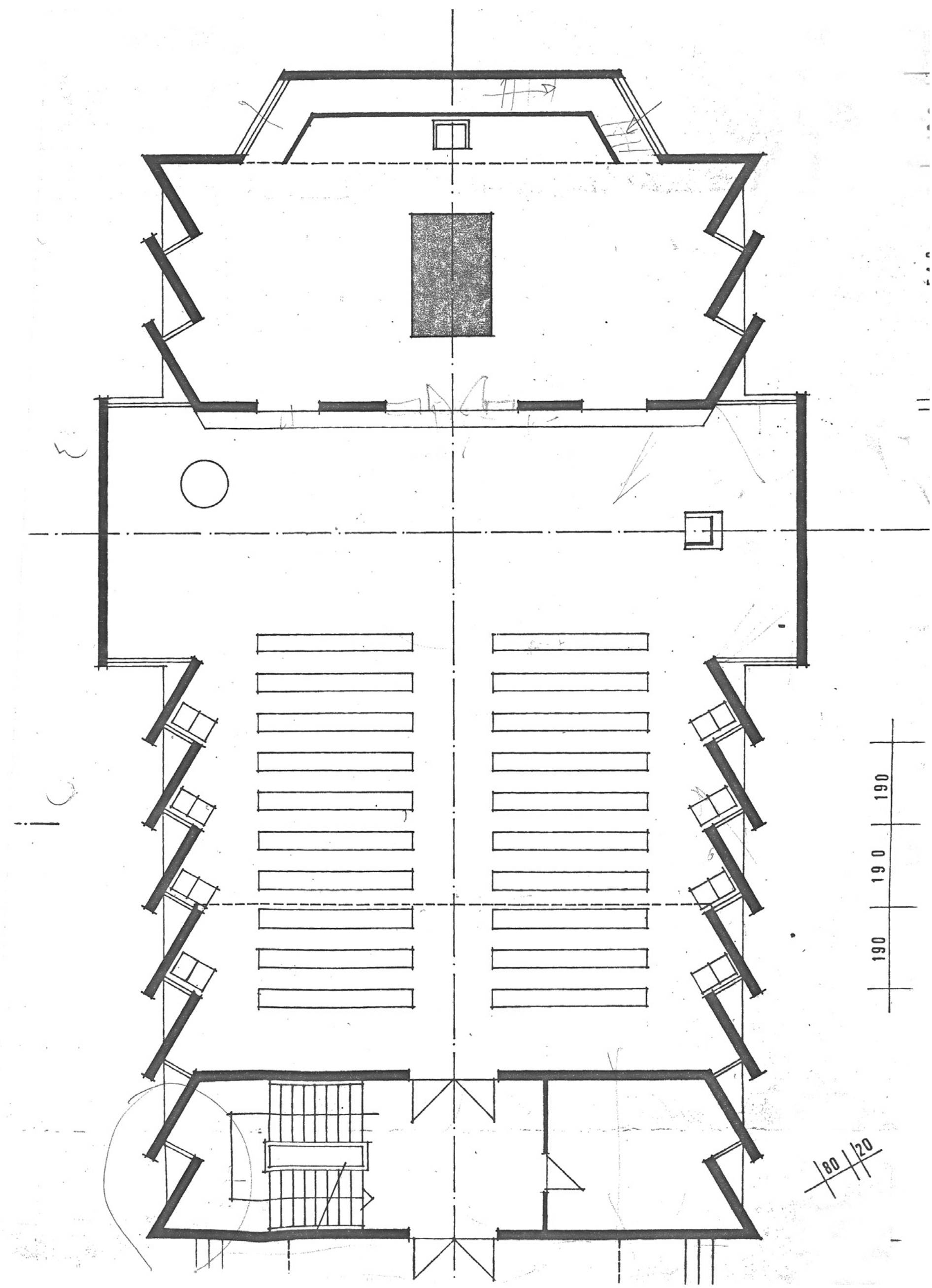
Εικ. 2. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Άποψη συγκροτήματος από το βορεινό, υψηλότερο σημείο του οικοπέδου



Εικ. 3. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Άποψη συγκροτήματος από τα ανατολικά



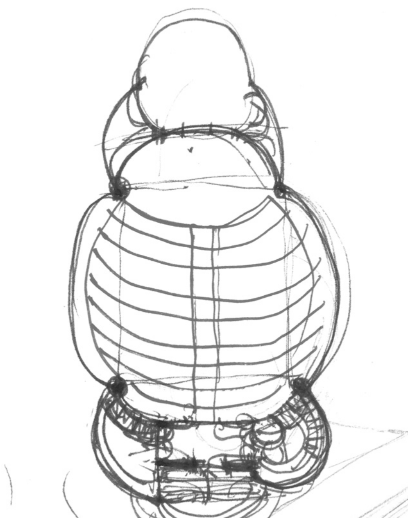
Εικ. 4. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Πρόπλασμα (Λάββας / Spiess + Wegmüller). (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



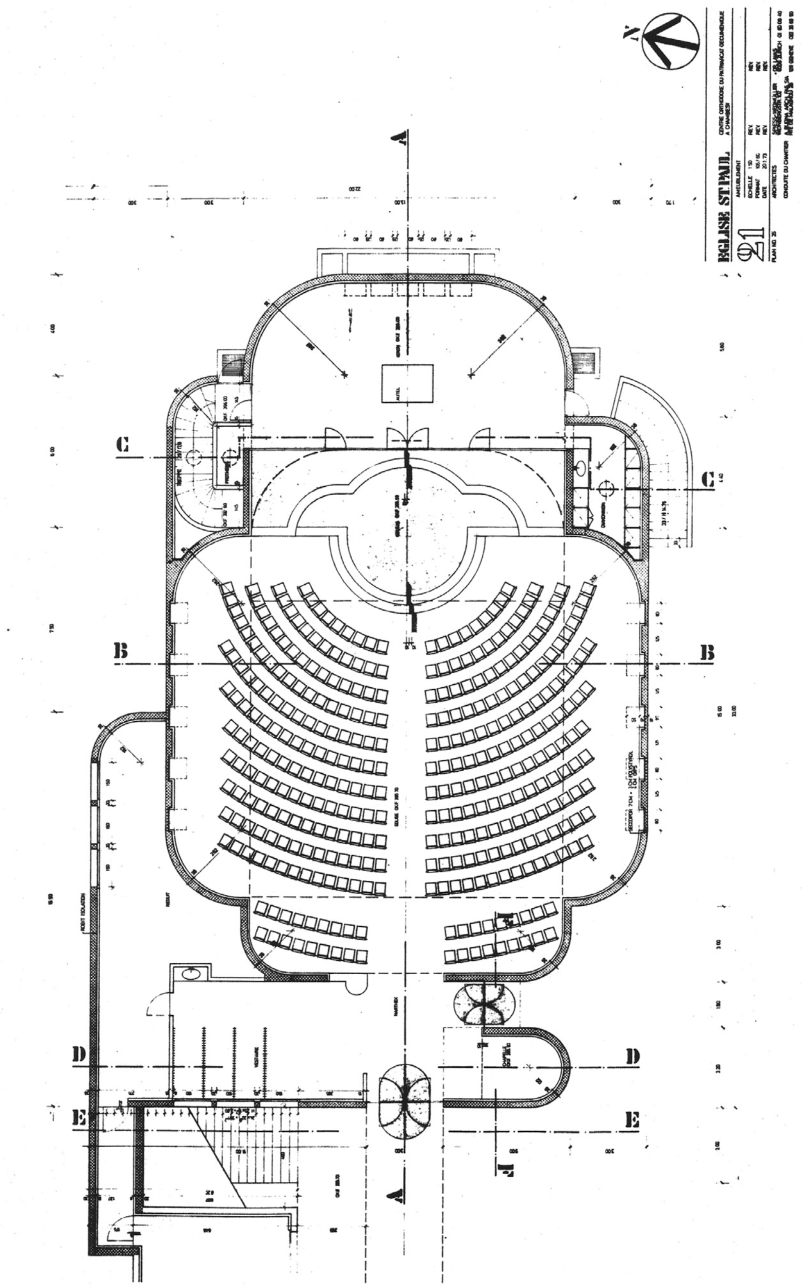
Εικ. 5. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Κάτοψη. Αρχική πρόταση (Λάββας / Spiess + Wegmüller). (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



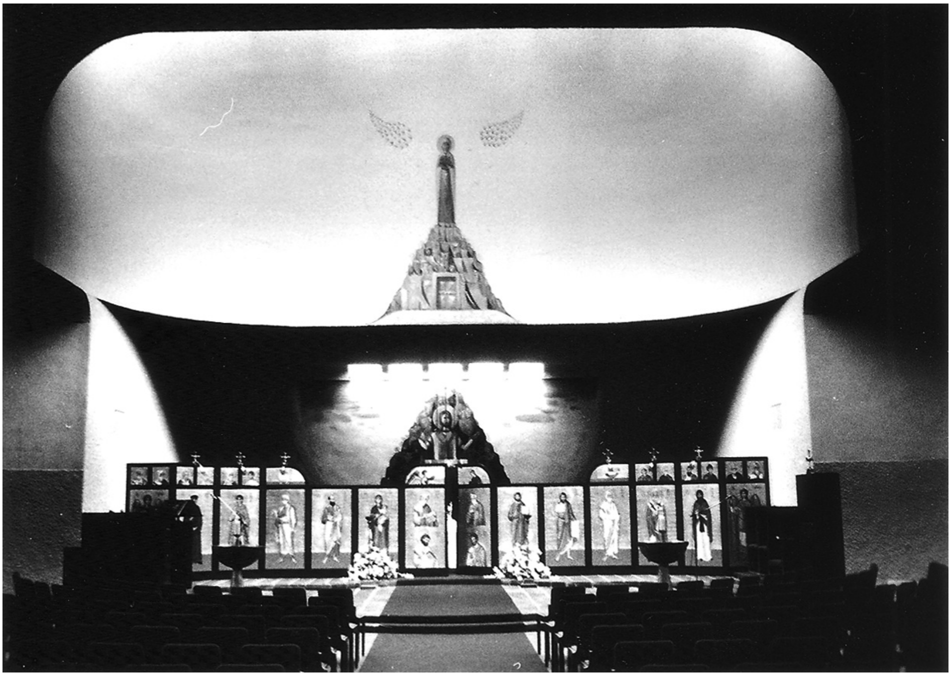
Εικ. 6.
Chambésy, Γενεύη.
Ελληνορθόδοξο Κέντρο.
Ιερός Ναός τ
ου Αποστόλου των Εθνών
Παύλου.
Απόληξη του ανοίγματος
του τρούλου
και πλευρικοί φεγγίτες. (
Προσωπικό αρχείο
Γ. Λάββα)



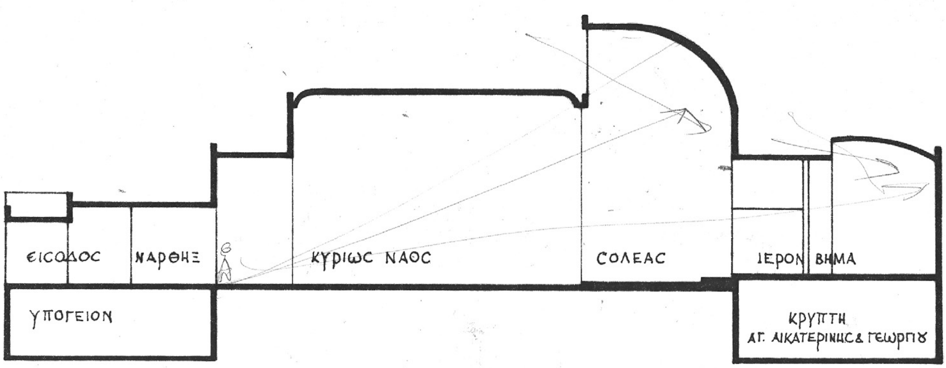
Εικ. 7.
Chambésy, Γενεύη.
Ελληνορθόδοξο Κέντρο.
Ιερός Ναός
του Αποστόλου
των Εθνών Παύλου.
Σκαρίφημα κάτοψης
(Λάββας / Spiess + Wegmüller).
(Προσωπικό αρχείο
Γ. Λάββα)



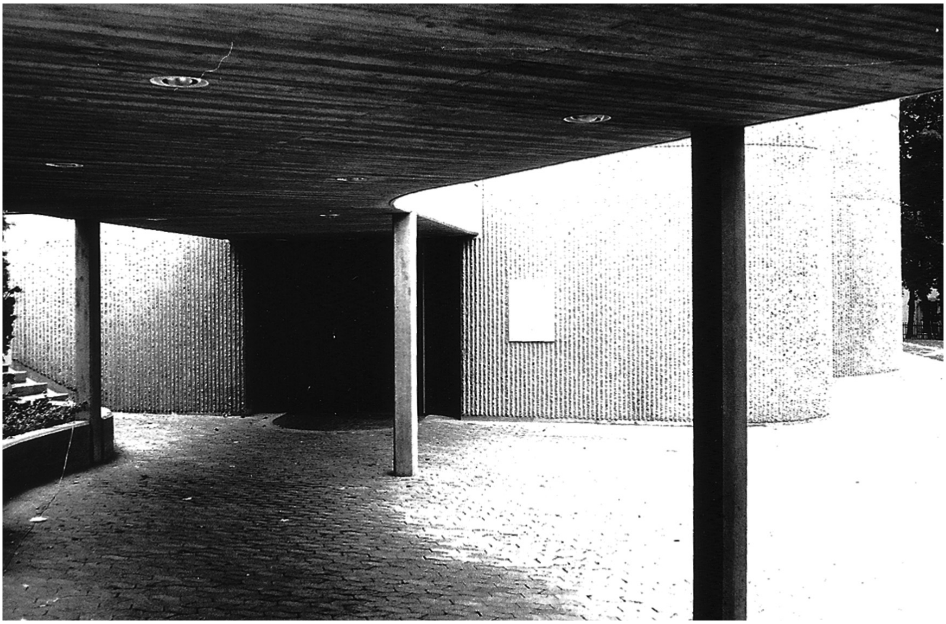
Εικ. 8. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Κάτοψη (Λάββας / Spiess + Wegmüller). (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



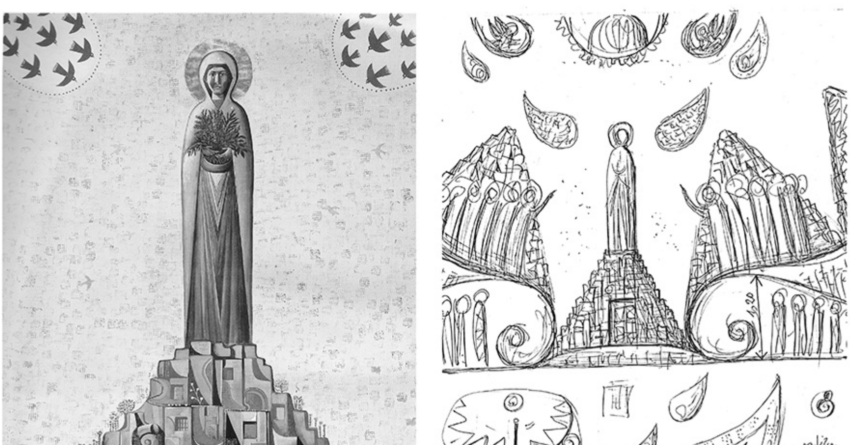
Εικ. 9. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά. (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



Εικ. 10. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Σκαρίφημα κατά μήκος τομής (Λάββας / Spiess + Wegmüller). (Προσωπικό αρχείο Γ. Λάββα)



Εικ. 11. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Η είσοδος.



Εικ. 12. Chambésy, Γενεύη. Ελληνορθόδοξο Κέντρο. Ιερός Ναός του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Λεπτομέρειες αγιογράφησης (Ράλλης Κοψίδης)

Βασίλης Μεσσής

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΙ ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΥ ΔΡΑΜΑΣ. ΔΥΟ ΝΑΟΙ *ΕΝ ΤΟΙΣ ΜΕΘΟΡΙΟΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΧΩΡΑΣ*

Το Περιθώρι (πρώην Στάρτιστα) βρίσκεται 46 χιλιόμετρα βορειοδυτικά της Δράμας. Στο χωριό διασώζονται δύο μεταβυζαντινοί ναοί, του Αγίου Νικολάου και της Ζωοδόχου Πηγής, που χρονολογούνται στα 1835 και 1876 αντιστοίχως. Οι δύο ναοί παρουσιάζουν αρχιτεκτονικό αλλά και ιστορικό ενδιαφέρον, καθώς συνδέονται άμεσα με τον ακήρυκτο ελληνοβουλγαρικό πόλεμο, που ξέσπασε το 1870 και ταλάνισε το χωριό, όπως και σύνολη τη Μακεδονία. Ο Άγιος Νικόλαος, στα πλαίσια αυτών των γεγονότων, περιήλθε στην κατοχή των πλειοψηφούντων στο χωριό Εξαρχικών, ενώ οι υπόλοιποι χριστιανοί κάτοικοι έχτισαν τον δικό τους ναό, τη Ζωοδόχο Πηγή.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου[1] (Εικ. 1) εντάσσεται στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής, που φέρει εσωτερικά γυναικωνίτη σε όροφο. Πρόκειται για ιδιαίτερα ευρύ ναό, με εσωτερικές διαστάσεις, χωρίς την κόγχη του ιερού, 24 x 12,75 μ., ενώ το ύψος του κτίσματος, από το δάπεδο έως τον κορφιά της στέγης, φτάνει στα 9,10 μ.[2]. Στο εσωτερικό (Εικ. 2), επτά ζεύγη στηριγμάτων διαμορφώνουν τα τρία κλίτη, με την αναλογία του κεντρικού κλίτους προς τα πλάγια να είναι 1,65/1. Από τα ζεύγη διαφοροποιείται μόνο το ακραίο δυτικό, που αφορά ξύλινους χαμηλού ύψους πεσσούς, που ενώνονται με ευθύγραμμο

Στις σημειώσεις χρησιμοποιούνται οι παρακάτω συντομογραφίες περιοδικών : Εκκλησίες = *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, JÖB = *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*.

1. Ολιγόλογη αναφορά στον ναό γίνεται στο Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη «Μεταβυζαντινές εκκλησίες στο Νομό Δράμας», στο : *Η Δράμα και η περιοχή της, Ιστορία και πολιτισμός, Δράμα 24-25 Νοεμβρίου 1989. Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης*, Δράμα 1992, 265, εικ. 10 (στο εξής : Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα).

2. Το ύψος του ναού είναι 12 πήχεις/arşin (1 πήχυς = 1 arşin = 0,757738μ.) και υπερβαίνει το ανώτερο επιτρεπτό (10 πήχεις), όπως αυτό προβλέπεται από κανονισμό της σχετικής οικοδομικής οθωμανικής νομοθεσίας, ισχύοντα από το 1795. Βλ. σχετικά A. Oikonomou, «Design and Tracing of Post-Byzantine Churches in the Florina Area, Northwestern Greece», *Nexus Network Journal* 14, *no* 3 (2012), 495-515.

επιστύλιο και ανακρατούν τον όροφο. Τα υπόλοιπα ζεύγη αποτελούνται από κίονες κυκλικής διατομής, με ξύλινο πυρήνα και επένδυση με μπαγδατί[3], που ενώνονται – σε κάθε κιονοστοιχία – με χαμηλωμένα τόξα (Εικ. 3). Τα τόξα των κιονοστοιχιών, όπως και τα μέτωπα τους[4], είναι επίσης κατασκευασμένα από ξύλινο σκελετό.

Στο ιερό (Εικ. 4) ο μόνος διαχωρισμός σε τμήματα παρατηρείται στην ανωδομή, λόγω των μεσολαβούντων μεταξύ βήματος και παραβημάτων τόξων και κυρίως λόγω του γεγονότος ότι τα παραβήματα καλύπτονται χαμηλότερα από το βήμα. Το βήμα απολήγει ανατολικά σε ευρεία κόγχη, που προβάλλεται ημικυκλική εξωτερικά, ενώ κάθε ένα από τα παραβήματα απολήγει σε δύο ισομεγέθεις μεταξύ τους ημικυκλικές κόγχες, εγγραφόμενες στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Ημικυκλική κόγχη εγγράφεται στον βόρειο τοίχο της πρόθεσης.

Ο όροφος πατά σε ξύλινο δάπεδο και καλύπτει το ακραίο δυτικό μεταξόνιο του κυρίως ναού. Ζεύγος πεσσών, επάλληλο αυτών του ισογείου, στηρίζει την οροφή στο τμήμα που καταλαμβάνει ο όροφος. Οι πεσσοί συνδέονται με τον δυτικό τοίχο μέσω ευθύγραμμου επιστυλίου και με το ακραίο δυτικό ζεύγος κιόνων του κυρίως ναού μέσω χαμηλωμένου τόξου. Το στηθαίο του γυναικωνίτη είναι καμπυλόμορφο, με μεγαλύτερη προβολή στο κεντρικό τμήμα. Η σκάλα ανόδου στον όροφο είναι ξύλινη και διαμορφώνεται στην βορειοδυτική εσωτερική γωνία του κυρίως ναού.

Επίπεδη ενιαία ξύλινη οροφή, που καμπυλώνεται στα κατά πλάτος άκρα της, καλύπτει το κεντρικό κλίτος του ναού, συμπεριλαμβανομένων του βήματος και του κεντρικού τμήματος του ορόφου, ενώ τα πλάγια κλίτη, συμπεριλαμβανομένων των παραβημάτων και των πλευρικών τμημάτων του ορόφου, καλύπτονται με παρόμοιες με του κεντρικού κλίτους οροφές, τοποθετημένες όμως κατά 1,6μ. χαμηλότερα.

Η πρόσβαση στον ναό επιτυγχάνεται μέσω δύο θυρών, που διανοίγονται, η κύρια (Εικ. 5) στο μέσο της δυτικής πλευράς του ναού και η δευτερεύουσα στη βόρεια πλευρά. Στη βόρεια απόληξη του δυτικού τοίχου ανοίγονταν αρχικά μικρή δευτερεύουσα θύρα, μετατραπείσα σήμερα σε παράθυρο, η οποία οδηγούσε στην σκάλα ανόδου στον όροφο του ναού. Οι θύρες περιβάλλονται από λίθινα περιθυρώματα με τοξωτά υπέρθυρα. Πάνω από την κεντρική δυτική θύρα υπάρχει ορθογώνια εσοχή (υπέρθυρο προσκυνητάρι), που καλύπτεται με τοιχογραφία που αποδίδει την Θεοτόκο στον εικονογραφικό τύπο της Πλατυτέρας, ενώ πάνω

3. Για τον συγκεκριμένο τρόπο κατασκευής των κιόνων βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του Νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, 87 (στο εξής : Μουτσόπουλος, *Πέλλα*).

4. Για τις ξύλινες κιονοστοιχίες και τοξοστοιχίες βλ. ενδεικτικά Μουτσόπουλος, *Πέλλα*, 362.

από τη βόρεια θύρα, παρόμοιο προσκυνητάρι καλύπτεται με τοιχογραφία που αποδίδει τον Άγιο Νικόλαο.

Ανοιχτή στοά (χαγιάτι), που ορίζεται από ξύλινα στηρίγματα, περιβάλλει τη δυτική και το ήμισυ περίπου της βόρειας πλευράς του ναού.

Τα περισσότερα από τα παράθυρα είναι εμφανώς αλλοιωμένα σήμερα, καθώς διευρύνθηκαν και απέκτησαν τσιμεντένια περιθυρώματα. Τις αρχικές τους διαστάσεις και τους αρχικούς λίθινους σταθμούς με το τοξωτό υπέρθυρο διατηρούν τα παράθυρα των παραβημάτων, αυτά που ανά δύο ανοίγονται – για τον φωτισμό του ορόφου – σε ψηλότερη στάθμη στο δυτικό πέρας των πλευρικών τοίχων, καθώς επίσης και δύο ακόμη παράθυρα, εκ των οποίων το ένα ανοίγεται στον ανατολικό τοίχο, πάνω από την κόγχη του βήματος, και το άλλο στον δυτικό τοίχο, πάνω από την κύρια είσοδο και το χαγιάτι.

Ο ναός είναι κτισμένος με αργολιθοδομή, ενώ ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε μόνο στις γωνίες του κτίσματος, όπου χρησιμοποιήθηκαν μεγάλοι κατεργασμένοι γωνιόλιθοι. Η χρήση πλίνθων είναι ελάχιστη και περιορίζεται στην κεραμοπλαστική διακόσμηση του ναού.

Ο ναός καλύπτεται με δικλινή εξωτερικά στέγη, που θλάται στην ανατολική και δυτική πλευρά, κατά το σύνηθες στις μεταβυζαντινές βασιλικές από τον 18ο αιώνα και εξής[5]. Το γείσο της στέγης περιτρέχει το ναό στο σύνολό του και σχηματίζεται από δύο σειρές εκφορικά τοποθετημένων πλακοειδών σχιστόλιθων. Μονοκλινείς στέγες, με κλίση προς την εξωτερική πλευρά, καλύπτουν την στοά. Μορφολογικά ο ναός παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον που αφορά στην κατασκευασμένη από μονή σειρά πλίνθων κεραμοπλαστική επιγραφή (*1835 Μαρτίου 7*) στον βόρειο τοίχο, σε κεραμοπλαστικούς σταυρούς εξωτερικά στον ανατολικό κυρίως τοίχο, καθώς και στην παρουσία δύο σταυρών, ανάγλυφων, σε γωνιόλιθους της βορειοανατολικής γωνίας του ναού.

Το ξυλόγλυπτο τέμπλο (Εικ. 6) παρουσιάζει τριμερή καθ' ύψος διαίρεση[6], με την τρίτη ζώνη (Δωδεκάορτο) να έχει δύο καθ' ύψος σειρές εικόνων[7] και να εμ-

5. Για την απότμηση της στέγης στην ανατολική και τη δυτική πλευρά βλ. ενδεικτικά Σ. Παν. Αγγελούδη-Ζαρκάδα, *Η αρχιτεκτονική των μεταβυζαντινών εκκλησιών της Θάσου. Ιστορική, κοινωνική και κατασκευαστική προσέγγιση*, α.δ.δ., τ.1, Καβάλα 2011, 296, (στο εξής : Αγγελούδη-Ζαρκάδα, *Θάσος*).

6. Για την τριμερή καθ' ύψος οργάνωση των μεταβυζαντινών τέμπλων βλ. ενδεικτικά Ε. Τσαπαρλής, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β' μισό του 18ου αιώνα», στο : *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 72- 80 (στο εξής : Τσαπαρλής, Ξυλόγλυπτο τέμπλο).

7. Για τις εικόνες του τέμπλου του ναού βλ. Λ. Συνδίκα-Λαούρδα, «Τέσσαρες ναοί της Μητροπόλεως Νευροκοπίου», *Η μητρόπολις Νευροκοπίου 1900-1907, Εκθέσεις των μητροπολιτών Νικοδήμου και Θεοδωρήτου, ΙΜΧΑ* επιμέλεια Β. Λαούρδα, Θεσσαλονίκη 1961, 280 (στο εξής : Συνδίκα-Λαούρδα, Τέσσαρες ναοί).

φανίζει διπλή κλίση προς τον κυρίως ναό[8]. Η κατώτερη ζώνη (θωράκια και δεσποτικές εικόνες) αποδίδεται με βαθύ ανάγλυφο, που χαρακτηρίζει τα κουφωτά ή σκαλιστά στον αέρα τέμπλα[9], ενώ στη ζώνη του Δωδεκάορτου, που είναι πολύ απλούστερη στην κατασκευή, κυριαρχεί η ζωγραφική διακόσμηση. Γραπτή χρονολογία (1847) στη βάση του σταυρού των λυπηρών φανερώνει το χρόνο κατασκευής του τέμπλου. Στην αρχική ξυλόγλυπτη σκευή του ναού, εκτός του τέμπλου, εντάσσονται προσκυνητάρια, ο δεσποτικός θρόνος, ο άμβωνας, αλλά και αναλόγιο, και πιθανώς τα στασίδια.

Αρχικές τοιχογραφίες, πλην των επιζωγραφισμένων και αλλοιωμένων του αγίου Νικολάου και της Πλατυτέρας στα υπέρθυρα προσκυνητάρια των εισόδων, δεν διατηρούνται, αν και υπάρχουν ενδείξεις ότι το εσωτερικό του ναού ήταν κατάγραφο, τουλάχιστον κατά τα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα[10]. Οι δεσποτικές εικόνες δεν υπογράφονται, παρουσιάζουν συγγένειες όμως με έργα του αγιογράφου Στέργιου Γεωργιάδη εκ Νευροκοπίου[11], που δραστηριοποιείτο περί τα μέσα του 19ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μακεδονίας και Θράκης, καθώς και στην νότια Βουλγαρία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δεσποτική εικόνα του αγίου Σπυρίδωνα, που, όπως επιγράφεται, αποτελεί χορηγία του *ευλογημένου ισναφίου των σιδηρουργών* και προδίδει το ότι έως τα μέσα του 19ου αιώνα το Περιθώρι ήταν ένα ακμάζον χωριό μεταλλωρύχων.

Η κεραμοπλαστική επιγραφή με τη χρονολογία 1835 στον βόρειο τοίχο αφορά αναμφίβολα τον χρόνο κατασκευής του ναού. Ο ναός διατηρείται σε καλή κατάσταση. Οι αλλοιώσεις της αρχικής του μορφής αφορούν κυρίως τα περισσότερα εκ των παραθύρων, το χαγιάτι και τον τοιχογραφικό διάκοσμο που ενδεχομένως κάλυπτε εσωτερικά τον ναό και σοβαντίστηκε ή καταστράφηκε.

Σε απόσταση επτά μέτρων ανατολικά του ναού διασώζεται περίβλεπτο εξά-

---

8. Η κλίση του επιστυλίου προς τα εμπρός απαντάται συχνότερα από τα μέσα του 18ου αιώνα και έπειτα. Βλ. σχετικά Τσαπαρλής, Ξυλόγλυπτο τέμπλο, 70-95.

9. Η συγκεκριμένη τεχνική κυριαρχεί στην ξυλογλυπτική από τα τέλη του 18ου αιώνα. Βλ. σχετικά και A. Chatzimihali, «La sculpture sur bois», *Collection de L' Hellenisme Contemporain*, Αθήνα 1950, κυρίως 115.

10. Βουλγάροι αξιωματούχοι που περιόδευσαν στην περιοχή στα τέλη του 19ου αιώνα αναφέρουν ότι ο τοιχογραφικός διάκοσμος κάλυπτε μεγάλα τμήματα της εσωτερικής επιφάνειας του ναού και αφορούσε σκηνές από την βουλγαρική ιστορία. Βλ. σχετικά В. Кънчов, Пътуване по долините на Струма, Места и Брегалница, *Избрани произведения*, том. I, София 1970, 192-193.

11. Για τον ζωγράφο, που γεννήθηκε το 1820 στο Νευροκόπι (σημερινό Gotse Delchev της Βουλγαρίας), βλ. κυρίως Α. Στρατή, «Ο ζωγράφος Στέργιος Νευροκοπίτης και οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών», στο : *Η Δράμα και η περιοχή της, Ιστορία και Πολιτισμός. Δ΄ Επιστημονική Συνάντηση (Δράμα 16-19 Μαΐου 2002)*, Δράμα 2006, 199-226, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

πλευρο καμπαναριό (Εικ. 7) που χρονολογείται, με επιγραφή, στα 1911 και είναι κτισμένο με λαξευτή πέτρα. Φέρει, εκτός του ισογείου, άλλους δύο ορόφους και τον φανό, ενώ μεγάλο τμήμα κάθε πλευράς των ορόφων καταλαμβάνεται από τοξωτό άνοιγμα. Η κάλυψη του ισογείου, των ορόφων και του φανού επιτυγχάνεται με φουρνικό.

Ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής[12] (Εικ. 8) εντάσσεται στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής, που στη δυτική πλευρά της φέρει ανοιχτή στοά με υπερκείμενο γυναικωνίτη (Εικ. 9). Προ μερικών δεκαετιών, με καθαίρεση του διαχωριστικού τοίχου μεταξύ κυρίως ναού και στοάς και τοίχισμα των ανοιγμάτων της στοάς, η τελευταία ενοποιήθηκε με τον κυρίως ναό (Εικ. 10). Οι εσωτερικές διαστάσεις του κυρίως ναού, χωρίς την κόγχη του ιερού, είναι 12,60 Χ 10μ., ενώ αν συμπεριλάβουμε στις μετρήσεις και τη στοά, τότε το μήκος φτάνει στα 16μ. Το ύψος του κτίσματος από το δάπεδο έως τον κορφιά της στέγης είναι 7,60μ.[13].

Στον κυρίως ναό, τέσσερα ζεύγη στηριγμάτων διαμορφώνουν τα κλίτη, με την αναλογία του κεντρικού κλίτους προς τα πλάγια να είναι 1,8/1. Τα στηρίγματα είναι κίονες κυκλικής διατομής, με ξύλινο πυρήνα και επένδυση με μπαγδατί, που ενώνονται – σε κάθε κιονοστοιχία – με ημικυκλικά τόξα. Τα τόξα των κιονοστοιχιών, όπως και τα μέτωπα τους, είναι επίσης κατασκευασμένα από ξύλινο σκελετό. Με την ενοποίηση της στοάς και του κυρίως ναού, τη θέση του αρχικού διαχωριστικού τοίχου κατέλαβε ζεύγος τσιμεντένιων πεσσών.

Το ιερό διαχωρίζεται σε τμήματα μόνο στην ανωδομή, λόγω των μεσολαβούντων μεταξύ βήματος και παραβημάτων τόξων και, κυρίως, λόγω του γεγονότος ότι τα παραβήματα καλύπτονται χαμηλότερα από το βήμα. Το βήμα απολήγει ανατολικά σε ευρεία κόγχη, που προβάλλεται ημικυκλική εξωτερικά, ενώ κάθε ένα από τα παραβήματα απολήγει σε μία μικρή ημικυκλική κόγχη, εγγραφόμενη στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Μικρή ημικυκλική κόγχη εγγράφεται στον βόρειο τοίχο της πρόθεσης, ενώ, στην αντίστοιχη θέση, στον νότιο τοίχο του διακονικού εγγράφεται ορθογώνια κόγχη.

Έξι κτιστοί πεσσοί που γεφύρωναν με ημικυκλικά τόξα, κατασκευασμένα από λαξευτούς λίθους, διαμόρφωναν τα ανοίγματα της στοάς, πέντε εκ των οποίων στη δυτική πλευρά και ένα στις πλάγιες. Ο όροφος καταλαμβάνει τον χώρο πάνω από τη στοά και καλύπτει και τμήμα του πρώτου από δυτικά μεταξόνιου (Εικ. 11). Το στηθαίο του γυναικωνίτη, τσιμεντένιο σήμερα, είναι καμ-

12. Για ολιγόλογη αναφορά στον ναό βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 265, και Συνδίκα-Λαούρδα, Τέσσαρες ναοί, 281-282.

13. Το ύψος του ναού, υπολογιζόμενο σε 10 πήχεις, φτάνει στα όρια του ανώτερου επιτρεπτού κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Βλ. σχετικά και υπ. 2.

πυλόμορφο, και πιθανώς ακολουθεί το ύψος και τη διαμόρφωση του αρχικού ξύλινου. Η πρόσβαση στον όροφο πραγματοποιείται από κτιστή τσιμεντένια σκάλα ανόδου, που τοποθετείται στη βορειοδυτική εσωτερική γωνία του ναού.

Επίπεδη ενιαία ξύλινη οροφή, που καμπυλώνεται στα κατά πλάτος άκρα της, καλύπτει το κεντρικό κλίτος του ναού, συμπεριλαμβανομένου και του αντίστοιχου τμήματος του ορόφου και το βήμα, ενώ τα πλάγια κλίτη, συμπεριλαμβανομένων και των παραβημάτων και των πλευρικών τμημάτων του ορόφου, καλύπτονται με οροφές που αντικατέστησαν τις αρχικές και τοποθετούνται κατά 1,6μ. χαμηλότερα της κεντρικής. Το κέντρο της οροφής του κεντρικού κλίτους καταλαμβάνει γραπτή παράσταση του Παντοκράτορα μέσα σε κύκλο με ξύλινα πλαίσια. Περιμετρικά και σε επαφή με τον κεντρικό κύκλο, που αποδίδει τον Παντοκράτορα, διαμορφώνονται, μέσω επίσης ξύλινων πλαισίων, οκτώ ακόμη, συμπλεκόμενοι, κύκλοι. Σε δώδεκα από τις κοιλόκυρτες επιφάνειες που δημιουργούνται με τη συμπλοκή των κύκλων, αποδίδονται γραπτά εξαπτέρυγα.

Η πρόσβαση στον ναό επιτυγχάνονταν αρχικά μέσω δύο θυρών, που διανοίγονταν η μεν κύρια στο μέσο του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού και η δευτερεύουσα – που σήμερα είναι κλειστή – στη βόρεια πλευρά. Την αρχική κύρια είσοδο, μετά την ενοποίηση στοάς και κυρίως ναού και τη φραγή των ανοιγμάτων της στοάς, αντικατέστησε θύρα που ανοίχτηκε στον χώρο που καταλάμβανε το κεντρικό άνοιγμα της στοάς.

Τα παράθυρα του κυρίως ναού είναι εμφανώς αλλοιωμένα και διευρυμένα σήμερα. Αντιθέτως, τις αρχικές τους διαστάσεις και τους αρχικούς λίθινους σταθμούς με το τοξωτό υπέρθυρο διατηρούν τα παράθυρα που ανοίγονται στο δυτικό πέρας των πλευρικών τοίχων, στο ύψος του ορόφου, τα δύο – ισόσταθμα με τα προηγούμενα – παράθυρα της δυτικής πλευράς, ο ενδιάμεσα σε αυτά ευρισκόμενος σταυρόσχημος φεγγίτης, ο παρόμοιος φεγγίτης που τοποθετείται ψηλά στην ανατολική πλευρά του ναού, πάνω από την κόγχη του βήματος, και ο ελλειπτικής μορφής φεγγίτης που τοποθετείται στο κέντρο της κόγχης του βήματος.

Η βόρεια είσοδος διατηρεί τα αρχικά λίθινα περιθυρώματα και το καμπύλο ανώφλιο. Πάνω από τη θύρα υπάρχει ορθογώνια βάθυνση, που πιθανώς προοριζόταν να καλυφθεί με τοιχογραφία. Παρόμοια βάθυνση υπάρχει πάνω από το αρχικό κεντρικό άνοιγμα της στοάς και πιθανότατα αποτελούσε τον χώρο εντοιχισμού του λιθανάγλυφου, που φέρει σταυρό στο κέντρο και εκατέρωθεν αυτού από δύο αριθμούς της χρονολογίας 1876. Το λιθανάγλυφο σήμερα είναι εντοιχισμένο στο αέτωμα του προπύλου που κτίστηκε μπροστά και σε επαφή με την υπάρχουσα δυτική είσοδο του ναού.

Εξωτερικά ο ναός καλύπτεται με δικλινή στέγη, που θλάται στην ανατολική και δυτική πλευρά. Ο ναός στερείται οποιουδήποτε μορφολογικού ενδιαφέ-

ροντος και είναι κτισμένος με αργολιθοδομή, ενώ μερική διαφοροποίηση παρατηρείται μόνο στην νοτιοανατολική του γωνία, όπου χρησιμοποιήθηκαν μεγάλοι κατεργασμένοι γωνιόλιθοι.

Το ξυλόγλυπτο τέμπλο (Εικ. 12) διαιρείται σε τρεις οριζόντιες ζώνες και εντάσσεται στην κατηγορία των νεοκλασικίζοντων τέμπλων[14], στα οποία την ξυλόγλυπτη διακόσμηση αντικαθιστά ζωγραφική. Το τέμπλο, εκτός από τη συνήθη κλίση της δεύτερης και τρίτης ζώνης προς τον κυρίως ναό, παρουσιάζει, επίσης, τη συνηθισμένη στα μακεδονικά τέμπλα μετά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα τριμερή διάταξη και ως προς την κάτοψή του, με προβολή των πλευρικών τμημάτων του[15]. Στο κεντρικό τμήμα, που είναι σημαντικά ψηλότερο των πλαγίων, η ζώνη του Δωδεκάορτου αναπτύσσεται σε δύο σειρές, ενώ στα πλάγια σε μία. Στα αρχικά ξυλόγλυπτα του ναού συμπεριλαμβάνονται ο άμβωνας, ο δεσποτικός θρόνος και ένα εικονοστάσι. Όλες οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου[16], με χρονολογίες, 1859, 1865 και 1877 φέρουν την υπογραφή του αγιογράφου Στέργιου Γεωργιάδη εκ Νευροκοπίου[17].

Το αρχικό δάπεδο του ναού – με λίθινες πλάκες, μία εκ των οποίων, τοποθετημένη στο κέντρο του κεντρικού κλίτους, έφερε λιθανάγλυφο δικέφαλο αετό[18]– καταστράφηκε και αντικαταστάθηκε με μωσαϊκό.

Ο ναός χρονολογείται στα 1876, όπως προκύπτει από δύο εντοιχισμένες πλάκες, η μία (*24 Απριλίου 1876*) στον ανατολικό τοίχο και η άλλη (*1876*) στο νεωτερικό πρόπυλο του ναού. Η δυτική όψη, όπως είδαμε, αλλά και εν γένει το δυτικό τμήμα του ναού έχουν φρικτά παραμορφωθεί από ατυχείς επεμβάσεις και προσθήκες, που πραγματοποιήθηκαν την δεκαετία του 1980[19].

Συμπεράσματα. Στο Νομό Δράμας διασώζονται περισσότεροι από 30 μεταβυζαντινοί ναοί[20], που χρονολογούνται από το 1815 έως το 1906. Οι περισσότε-

---

14. Μετά τα μέσα του 19ου αι. εμφανίζονται ξύλινα τέμπλα με νεοκλασικές ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις και μεγάλες ακόσμητες επιφάνειες. Βλ. σχετικά και Κ. Α. Μακρής, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982.

15. Βλ. σχετικά και Μουτσόπουλος, *Πέλλα*, σποράδην. Ναοί του νομού Δράμας, στους οποίους το τέμπλο παρουσιάζει τεθλασμένη, τριμερή σε κάτοψη διάρθρωση είναι η Αγία Παρασκευή Καλλιθέας (1890), ο Άγιος Γεώργιος Μικρόπολης (1841), ο Άγιος Δημήτριος Κάτω Νευροκοπίου (1866), η Κοίμηση Θεοτόκου Λιβαδακίου (1870) και ο Άγιος Δημήτριος Οχυρού (1882).

16. Για τις εικόνες του τέμπλου βλ. Συνδίκα-Λαούρδα, Τέσσαρες ναοί, 281.

17. Για το ζωγράφο Στέργιο Γεωργιάδη από το Νευροκόπι βλ.υπ. 11.

18. Βλ. σχετικά και Συνδίκα-Λαούρδα, Τέσσαρες ναοί, 282.

19. Βλ. και Συνδίκα-Λαούρδα, Τέσσαρες ναοί, εικόνα σ. 281, όπου αποδίδεται η αρχική μορφή του ναού.

20. Για τους μεταβυζαντινούς ναούς του νομού εν γένει βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 261-296.

ροι εξ αυτών είναι ξυλόστεγοι, μονόχωροι ναοί και τρίκλιτες βασιλικές[21], ξυλόστεγες κατά το πλείστον, που ακολουθούν τις γενικές αρχές διάδοσης των τύπων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Οι δύο ναοί του Περιθωρίου αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές ναοδομικές παραλλαγές της τρίκλιτης βασιλικής κατά την ύστερη φάση της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής. Η πρώτη παραλλαγή αφορά τις κλειστές ξυλόστεγες βασιλικές με χαγιάτι και εσωτερικό γυναικωνίτη σε όροφο. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά και καλύτερα διατηρημένα δείγματα της συγκεκριμένης παραλλαγής στον νομό Δράμας είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Περιθώρι. Η συμμετρία, η κανονικότητα και οι απλές αναλογικές σχέσεις που τηρούνται στην κάτοψή του είναι σύμφωνες και με τις κλασικιστικές επιδράσεις που διακινούνται από τις αρχές του 19ου αιώνα στον ελληνικό χώρο[22], σε αντίθεση με ό,τι ίσχυε κατά τον 18ο αιώνα. Συγγενέστεροι ναοί από την περιοχή είναι οι Άγιοι Θεόδωροι Κάτω Βροντούς[23] και ο Άγιος Νικόλαος Βαθυτόπου[24].

Η δεύτερη παραλλαγή, στην οποία εντάσσεται και η Ζωοδόχος Πηγή Περιθωρίου, αφορά τρίκλιτες βασιλικές, ξυλόστεγες ή τρουλλαίες, με ανοικτή στοά και υπερκείμενο γυναικωνίτη[25]. Στην παραλλαγή εντάσσονται αρκετοί ναοί του νομού Δράμας, με τη στοά και τον υπερκείμενό της γυναικωνίτη είτε να περιορίζονται στη δυτική πλευρά του κυρίως ναού[26], όπως στην Ζωοδόχο Πηγή, είτε να επεκτείνονται και στις πλάγιες πλευρές, άλλοτε αγκαλιάζοντας περί το ήμισυ του μήκους τους[27] και άλλοτε περιβάλλοντάς τις στο σύνολό τους[28].

Η συγκεκριμένη παραλλαγή των τρίκλιτων βασιλικών διαμορφώθηκε στο

21. Για τις μεταβυζαντινές βασιλικές στον ελλαδικό χώρο βλ. ενδεικτικά A.Orlandos, «Ein spätbyzantinischer Hallenkirchen-typus Nordgriechenlands», *JÖB* 21 (1972) σ. 209-222. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την τουρκοκρατία και ο πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες* 1 (1979), 159-168. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στην Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας. Εκκλησίες - Συναγωγές - Τζαμιά*, Θεσσαλονίκη 1989 και Αγγελούδη-Ζαρκάδα, *Θάσος*.

22. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Νεωτεριστικά στοιχεία στις τρίκλιτες βασιλικές του 19ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο», στο : *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Πρακτικά, Αθήνα 2009, 193 (στο εξής : Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Νεωτεριστικά στοιχεία).

23. Βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 264-265.

24. Βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 267-268.

25. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Νεωτεριστικά στοιχεία, 194.

26. Κοίμηση της Θεοτόκου Πανοράματος (1841), Άγιος Αθανάσιος Εξοχής (1866), Άγιος Αθανάσιος Δοξάτου (1869), Κοίμηση της Θεοτόκου Δασωτού (1870), Άγιος Δημήτριος Οχυρού (1882). Σε έναν μόνο ναό, στους Ταξιάρχες Γρανίτη (1836), η στοά, με τον υπερκείμενο της γυναικωνίτη, στη δυτική πλευρά προεκτείνεται και πέρα από την ισογραμμή των πλευρικών τοίχων.

27. Άγιος Γεώργιος Κριθαρά (περί το 1885).

28. Ταξιάρχες Ακρινού (1848), Άγιος Δημήτριος Κάτω Νευροκοπίου (1866).

β΄ μισό του 18ου αιώνα στη Λέσβο[29] και γνώρισε κατόπιν[30], από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και εξής, ευρεία διάδοση στα απέναντι μικρασιατικά παράλια, στη Λήμνο, στην Κωνσταντινούπολη, στη Μακεδονία, στη Βουλγαρία[31], στα Σκόπια και την Καππαδοκία, ενώ δευτερευόντως εμφανίζεται στην Πελοπόννησο, τις Κυκλάδες, τη Θεσσαλία και την Ήπειρο.

Με την προσθήκη στοάς, που συνήθως γίνεται μόνο προς τα δυτικά των τρίκλιτων βασιλικών, ο ναός αποκτά ημιυπαίθριο χώρο, ο χώρος πάνω από τη στοά αυξάνει τη χωρητικότητα του ναού, ενώ ο εσωτερικός χώρος αναπτύσσεται απρόσκοπτα ως την οροφή και αποκτά χαρακτήρα μεγαλοπρέπειας και ανάτασης, αφήνοντας ταυτόχρονα τη δυνατότητα για μνημειακή διαμόρφωση της δυτικής όψης[32]. Η συγκεκριμένη ναοδομική παραλλαγή, με τις δυνατότητες στον χειρισμό των όψεων που επέτρεπε, αποτέλεσε έναν από τους καλύτερους εκφραστές του νεοκλασικισμού στην ναοδομία[33].

Η ισχυρή δυναμική της νέας παραλλαγής καταδεικνύεται από το γεγονός ότι σε πολλούς ναούς η στοά προστίθεται αργότερα, στη δυτική κατ' αποκλειστικότητα πλευρά του αρχικού πυρήνα, σε φάση μετασκευής[34], ώστε οι παλαιότεροι ναοί να συμμορφωθούν με τις νέες τάσεις.

Τα πλησιέστερα τυπολογικά παράλληλα με τον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Περιθώρι από την ευρύτερη περιοχή είναι η Κοίμηση της Θεοτόκου Πανοράματος (1841)[35], ο Άγιος Αθανάσιος Εξοχής (1866)[36] και ο Άγιος Αθανάσιος Δοξάτου (1869)[37], ενώ συγγενικά παραδείγματα μπορούν να αναζητηθούν και

---

29. Βλ. Μ. Κ. Τσιτιμάκη, *Παραδοσιακή Ναοδομία στη Λέσβο (18ος-19ος αι.)*, α.δ.δ., Αθήνα 2006, κυρίως 130 και εξής, και Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες* 6 (2002), 85 (στο εξής : Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική).

30. Για τη διάδοση της παραλλαγής βλ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική, 96 κ.ε. και κυρίως σ. 103-105, όπου και κατάλογος ναών της παραλλαγής.

31. Βλ. M. Koeva, *Cultural Monuments of the Bulgarian Natictnal Revival Period*, Sofia 1977, 111-141.

32. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική, 89.

33. Για τον νεοκλασικισμό στη μεταβυζαντινή ναοδομία του βορειοελλαδικού χώρου κατά τον 19ου αιώνα βλ. ενδεικτικά Β. Κολώνας, «Η αρχιτεκτονική του εκλεκτικισμού στο βορειοελλαδικό χώρο κατά τα τελευταία χρόνια της τουρκοκρατίας», στο: *Βαλκανική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 7- 10/11/1997*, Θεσσαλονίκη 1999, 361-376.

34. Βλ. σχετικά. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες* 5 (1998), 133-150.

35. Βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 266-267.

36. Βλ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Δράμα, 268.

37. Για τον Άγιο Αθανάσιο στο Δοξάτο βλ. Β. Μεσσής, «Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στο

στις υπόλοιπες περιοχές ανάπτυξης της παραλλαγής, και κυρίως στην υπόλοιπη Μακεδονία[38] και τη νότια Βουλγαρία.

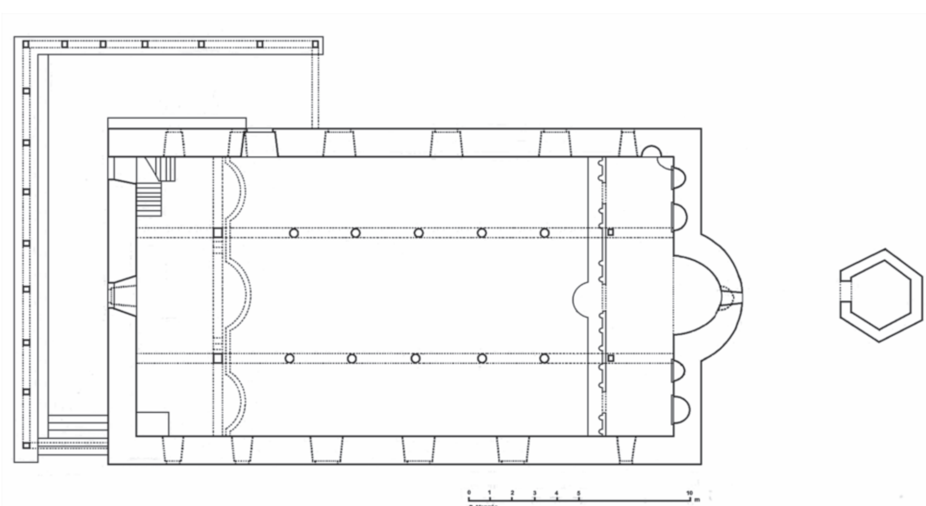
Στις τελευταίες δεκαετίες, όπως διαπιστώσαμε και στην περίπτωση της Ζωοδόχου Πηγής, στα πλαίσια μιας στρεβλής αντίληψης περί εξωραϊσμού και χρηστικότητας, κακόγουστες και άχρηστες παρεμβάσεις οδήγησαν στο κλείσιμο στοών σε πολλούς ναούς, με αποτέλεσμα τη θέση της συμμετρίας να καταλάβει μια ατυχής παράταξη όγκων. Στα πλαίσια της ίδιας αντίληψης, σε πολλούς ναούς τα δάπεδα ξηλώθηκαν, παράθυρα διευρύνθηκαν, ξύλινες οροφές αλλά και η εν γένει ξύλινη σκευή αντικαταστήθηκαν. Ας ελπίσουμε ότι στο εξής εκκλησιαστικοί φορείς, αλλά και οι εντεταλμένες από την Πολιτεία υπηρεσίες θα φροντίζουν και θα προστατεύουν αποτελεσματικότερα τη ναοδομική κληρονομιά του τόπου.

Δοξάτο και η ένταξή του στα πλαίσια της τελευταίας φάσης της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής στο βορειοελλαδικό χώρο», στο : *Β΄ Επιστημονική Ημερίδα 22 Ιουνίου 2013. Δοξάτο, 1883-1913 : από την ανάπτυξη στην καταστροφή και την απελευθέρωση*, Δοξάτο 2014, 103-130.

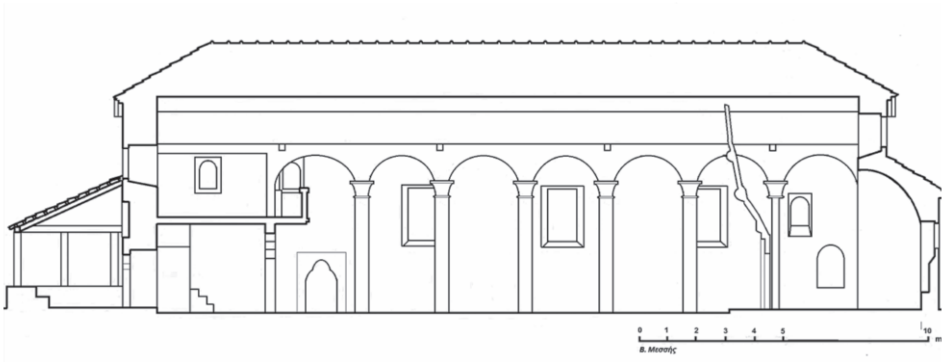
38. Συγγενέστερα παραδείγματα οι Άγιοι Ανάργυροι Σερρών (1817-1867) και ο Άγιος Δημήτριος Άνω Βροντούς (1835).



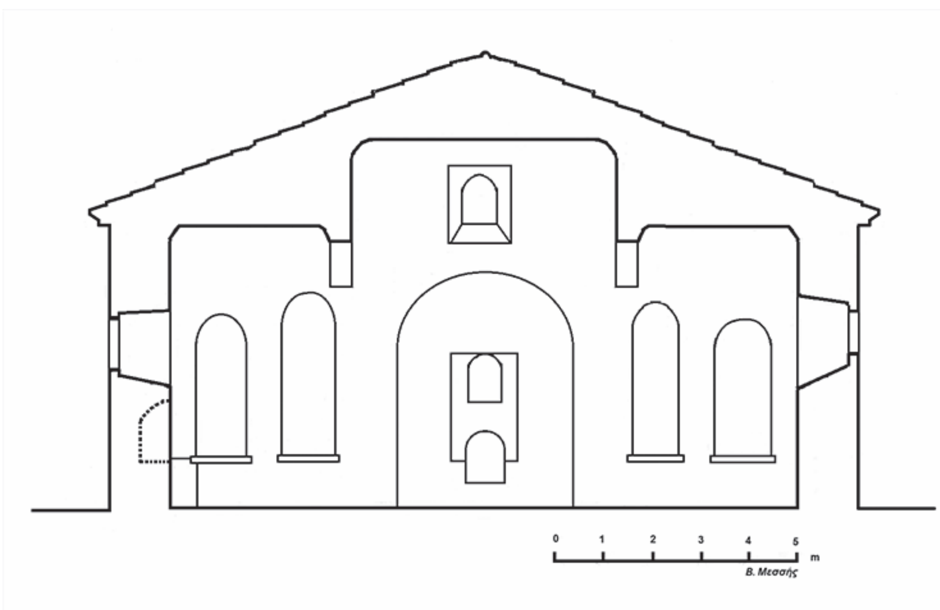
Εικ.1. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835).
Άποψη από τα βορειοδυτικά



Εικ.2. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835). Κάτοψη.



Εικ.3. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835). Τομή κατά μήκος



Εικ.4. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835).
Τομή κατά πλάτος στο ιερό.



Εικ. 5. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835). Άποψη της δυτικής πλευράς του ναού από τα νοτιοδυτικά



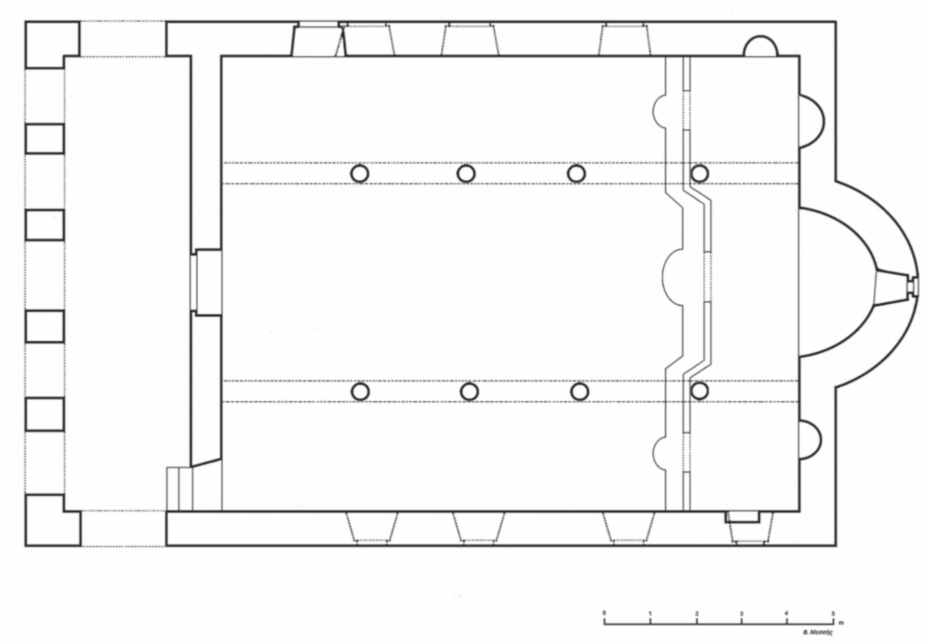
Εικ. 6. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835). Άποψη του τέμπλου από το κεντρικό κλίτος.



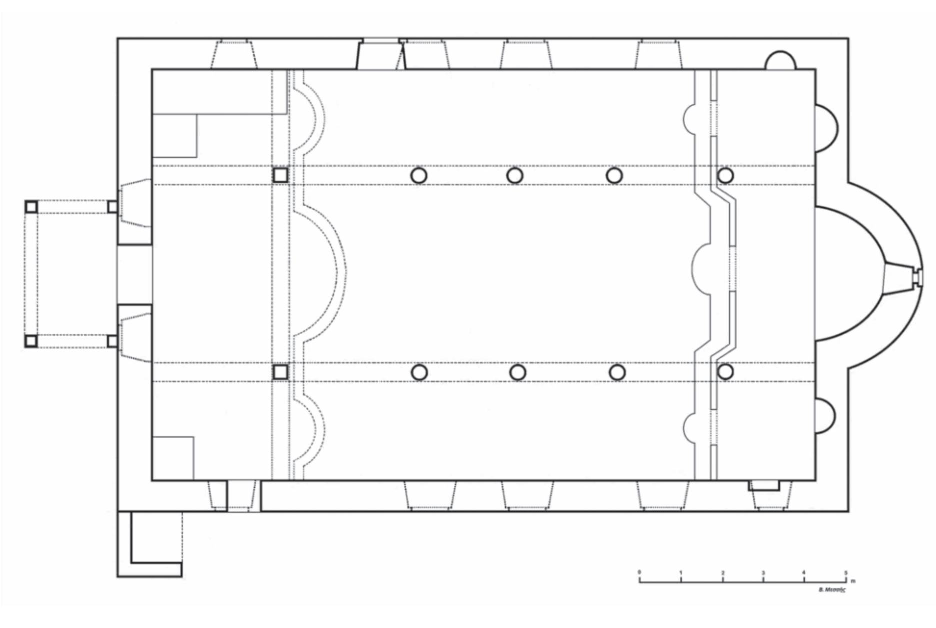
Εικ. 7. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Αγίου Νικολάου (1835).
Άποψη του ναού και του κωδωνοστασίου από τα νοτιοανατολικά.



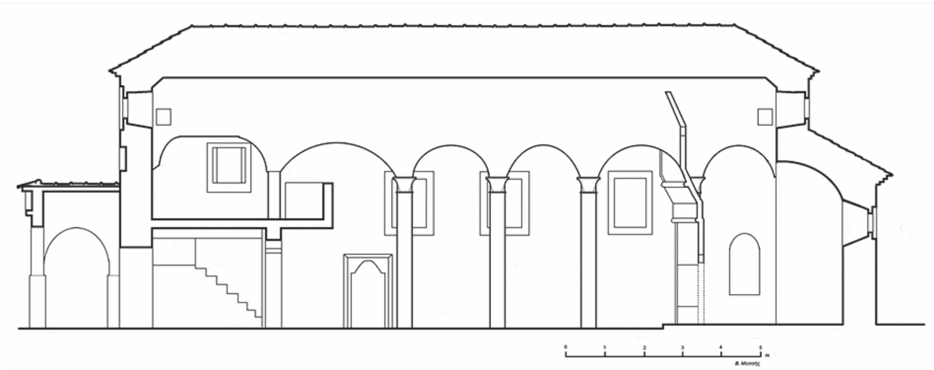
Εικ. 8. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1876).
Άποψη από τα βορειοδυτικά



Εικ. 9. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1876).
Κάτοψη (αρχική μορφή)



Εικ. 10. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1876). Κάτοψη



Εικ. 11. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1876). Τομή κατά μήκος.



Εικ. 12. Περιθώρι (τ. Στάρτιστα) Δράμας. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1876). Άποψη του τέμπλου από το κεντρικό κλίτος.

Δώρα Μονιούδη-Γαβαλά

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΤΟ ΣΚΥΛΙΤΣΕΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ ΧΙΟΥ

Στο βόρειο τμήμα της πόλης Χίου, σε παραθαλάσσια έκταση, είναι οικοδομημένο το Σκυλίτσειο Νοσοκομείο Χίου[1]. Ανάμεσα στα κτήρια του θεραπευτηρίου, τα παλαιότερα όπως επεκτάθηκαν με μεταγενέστερες προσθήκες και τα νεότερα, τα οικοδομημένα πριν λίγα χρόνια, βρίσκεται ο ναός του Αγίου Στεφάνου. Το κτηριακό συγκρότημα του Σκυλίτσειου Νοσοκομείου χαρακτηρίζεται σήμερα από την προσπάθεια κάλυψης λειτουργικών αναγκών και όχι από την αντίστοιχη ανάδειξης του αρχικού πυρήνα, που είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία της νοσοκομειακής αρχιτεκτονικής. Ο αρχικός πυρήνας του νοσοκομείου Χίου (1886) δεν χαρακτηρίστηκε ως διατηρητέο μνημείο. Το Σκυλίτσειο Νοσοκομείο εμπίπτει εντός ορίων κηρυγμένου αρχαιολογικού χώρου, λόγω της γειτνίασης με τα ερείπια της παλαιοχριστιανικής βασιλικής του Αγίου Ισιδώρου[2], και βρίσκεται κοντά και σε οπτική επαφή με συγκρότημα ανεμόμυλων, οι οποίοι έχουν χαρακτηριστεί ως διατηρητέο μνημείο[3].

Το ιστορικό της ανέγερσης

Το νοσοκομείο της πόλης Χίου βρισκόταν κοντά στο λιμάνι μέχρι τον φονικό σεισμό του 1881, τον «χαλασμό»[4], από τον οποίο καταστράφηκε πλήρως. Είχε θεμελιωθεί γύρω στα 1750, με πρωτοβουλίες του Πέτρου Σκυλίτζη, σύμφωνα με το σχέδιο του τότε νοσοκομείου της Φλωρεντίας, όπως αναφέρουν οι γρα-

1. Α. Μιχαηλίδης, *Υγειονομικά και προνοιακά Ιδρύματα της Χίου στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιατρικής της Σχολής Επιστημών Υγείας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Λάρισα 2008, www.thesis.ekt.gr. Δ. Μελαχροινούδης, *Ειδήσεις περί των υγειονομικών της Χίου στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα από τον Τύπο της εποχής*, Χίος 2007. Μ. Παϊδούσης, *Η ιατρική στη Χίο κατά τους τελευταίους αιώνες (1600-1900)*, Χίος 1939, 2001.

2. ΥΑ 3190/781/10.02.1959, ΦΕΚ 87Β/6.3.1959.

3. Πρόκειται για τους μύλους της περιοχής των Ταμπάκικων, ΥΑ ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/1046/54226/17.10.2001, ΦΕΚ 1353Β'/17.10.2001.

4. Ως «χαλασμός» έμεινε στη μνήμη των κατοίκων του νησιού για πολλές δεκαετίες.

πτές πηγές. Ήταν οικοδομημένο στη θέση προϋπάρχοντος από το 1640 μικρότερου νοσοκομείου της χριστιανικής κοινότητας. Είχε σχήμα περίκλειστο με εσωτερική αυλή και αποτυπώνεται στον χάρτη της πόλης Χίου που σχεδιάστηκε το 1879 από τον Γάλλο μηχανικό Jules Henriet[5].

Το 1882 επελέγη, ως κατάλληλη για την οικοδόμηση του μετασεισμικού νοσοκομείου, η «ευρύχωρος, αναπεπταμένη και παραθαλασσία περιοχή του αρχαίου λαζαρέτου της κοινότητος, πλησίον του αρχαιοτάτου ναού του Αγίου Ισιδώρου»[6]. Η περιοχή είχε την ονομασία «Λαζαρέτο», γιατί εκεί ήταν χωροθετημένο το παλαιό λοιμοκαθαρτήριο της πόλης, το οποίο κατερειπώθηκε από τον σεισμό του 1881. Την αρχιτεκτονική μελέτη του νοσοκομείου εκπόνησε ο Αναστάσιος Θεοφιλάς, ενώ ο ναός οικοδομήθηκε «κατά σχέδιον του αρχιτέκτονος Κυρίου Π. Μαγνιφίκου»[7]. Περιλάμβανε αρχικά πέντε οικοδομήματα: νοσοκομείο, θεραπευτήριο φρενοβλαβών και γηροκομείο, ορφανοτροφείο, εστιατόριο-μαγειρείο και ιερό ναό[8]. Ο ναός αφιερώθηκε στο όνομα του Αγίου Στεφάνου ως ένδειξη τιμής στη μνήμη του πατέρα των δωρητών, Στεφάνου (Στεφάνοβικ) Σκυλίτση[9]. Η συνολική δομημένη επιφάνεια των πρώτων κτηρίων προσέγγιζε τις 2.000 τ.μ. Τα κτήρια κάλυπταν ευρύ για την εποχή τους κτηριολογικό πρόγραμμα, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως κτήρια ειδικής κατηγορίας.

Η ανέγερση δεν εξελίχθηκε χωρίς προβλήματα. Η οθωμανική διοίκηση σταμάτησε τα έργα που βρίσκονταν σε εξέλιξη για χρονικό διάστημα περίπου μιας διετίας, με τη δικαιολογία της δημιουργίας προβλημάτων ασφάλειας στο φρούριο από την οικοδόμηση των κτηρίων. Η συνέχιση των έργων επετράπη το 1884, μετά από ενέργειες των Χίων στην Κωνσταντινούπολη. Τη δαπάνη της κατασκευής, που έφθασε τις 6.100 λίρες Αγγλίας[10], κάλυψαν μέλη της οικογένειας Σκυλίτση - οι Ζαννής Στεφάνου Σκυλίτσης[11] από την Κωνσταντινού-

5. Βλ. Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Πόλη Χίου 1830-1940. Πολεοδομική εξέλιξη από τον τελευταίο αιώνα της οθωμανικής κατοχής στο ελληνικό κράτος*, Αθήνα 2004, 80-82.

6. *Σκυλίτσειον Νοσοκομείον. Οικοδομηθέν εν τη πόλει Χίου*, Χίος 1887, 10-15.

7. *Ό.π.*

8. *Περιουσία Νοσοκομείου «Σκυλίτσειον»*, Χίος 28 Σεπτ. 1906, Αρχείο Λ. Καλβοκορέση.

9. Παππούς των δωρητών υπήρξε ο Χατζή-Λουρετζής Σκυλίτσης (1765-1822), πλούσιος έμπορος ο οποίος σφαγιάσθηκε από τους Τούρκους. Στην οικογένεια Σκυλίτση ανήκε η Έλενα, δεύτερη σύζυγος του Ελευθερίου Βενιζέλου, δημιουργός του μαιευτηρίου Μαρίκα Ηλιάδη.

10. *Έκθεσις της Εφορείας του Σκυλιτσείου Νοσοκομείου*, Χίος 1888. *Περιουσία Νοσοκομείου «Σκυλίτσειον»*, Χίος 28 Σεπτ. 1906, Αρχείο Λ. Καλβοκορέση.

11. Ο Ζαννής Στεφάνοβικ Σκυλίτσης γεννήθηκε στη Χίο το 1806. Στην καταστροφή του 1822 συνελήφθη από τους Τούρκους και ελευθερώθηκε μετά την καταβολή 2.250 λιρών από την οικογένειά του. Έζησε στη Σμύρνη, στην Τεργέστη, στο Λιβόρνο, στη Ρωσία και στην Κωνσταντινούπολη, όπου ασχολήθηκε με εμπόριο και τραπεζικές εργασίες αποκομίζοντας σημαντικό πλούτο. Απεβίωσε το 1886 και ετάφη στο Ελληνικό Κοιμητήριο στο Σισλί. Προσέφερε μεγάλα χρηματικά ποσά για Ιδρύματα της Κωνσταντινούπολης και για τον Ναό του Αγίου Ιωάννη

πολη, Ιωάννης Στεφάνου Σκυλίτσης από το Λονδίνο και Ματθαίος Μ. Σκυλίτσης από τη Νάπολη. Το συγκρότημα εγκαινιάστηκε το 1886, τα θυρανοίξια του ναού έγιναν το 1887[12] και ελλείψεις στη διακόσμηση του ναού καταγράφηκαν το 1893[13].

Δεν εντοπίστηκαν από την έρευνα βιογραφικά στοιχεία για τον αρχιτέκτονα ή μηχανικό του ναού, Πέτρο Μανίφικο ή Μαγνίφικο. Διορίστηκε ως μηχανικός του Δήμου Χίου το 1881, μετά τον σεισμό και την παραίτηση του υπηρετούντος μέχρι τότε μηχανικού του Δήμου Ιωάννη Βερεκέτη. Παρέμεινε στη θέση αυτή οπωσδήποτε μέχρι το 1884[14], αφού ήταν μέλος του δημοτικού συμβουλίου Χίου ως μηχανικός το 1884[15] και υπογράφει τα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Δήμου, στις οποίες συμμετέχει, αναγράφοντας το όνομά του με λατινικούς χαρακτήρες. Στις εφημερίδες της εποχής αναφέρεται ως αρχιτέκτονας από τη Σμύρνη. Πάντως, οικογένειες Magnifico καταγράφονται στη Χίο και τη Σμύρνη από τον 17ο αι. και μετά, μεταξύ των Φραγκολεβαντίνων.

Η τυπολογία και μορφολογία του ναού

Ο ναός είναι μονόχωρος, με σχήμα δρομικό[16]. Καλύπτεται με ημικυλινδρική καμάρα και έχει ενιαία δίρριχτη στέγη. Το βήμα καταλήγει σε ημικυκλική κόγχη που προβάλλεται εξωτερικά.

Η αρχική εικόνα του μνημείου μπορεί να ανασυσταθεί ευχερώς χάρη στη φωτογραφία που περιλαμβάνεται στη φωτογραφική συλλογή Yildiz, η οποία φυλάσσεται στο International Research Center for Islamic History, Art and Culture της Κωνσταντινούπολης.

Οι περιμετρικοί τοίχοι του οικοδομήματος είναι κατασκευασμένοι μέχρι το ύψος των κυματίων στη δυτική και στις πλάγιες όψεις από λαξευτή επιμελημένη τοιχοποιία, από τον τοπικό λίθο Θυμιανών. Η πέτρα των Θυμιανών της

των Χίων στον Γαλατά, βλ. Γ. Γεωργιάδης, *Ο εν Γαλατά ιερός ναός του Αγίου Ιωάννου των Χίων*, Κωνσταντινούπολη 1898.

12. Εφημ. *Νεολόγος* Κωνσταντινούπολης, 19/31 Μαΐου 1887: Την παρελθούσαν Πέμπτην 14/26, εορτήν της Αναλήψεως, ετελέσθησαν τα εγκαίνια του επ' ονόματος του Αγίου Στεφάνου τιμωμένου νεοδμήτου ναού του Σκυλιτσείου Νοσοκομείου Χίου.

13. Εφημ. *Νεολόγος* Κωνσταντινούπολης, 17 Φεβ./1 Μαρ. 1893. Μεταξύ των αναγκών του νοσοκομείου Χίου αναφέρονται «Η διακόσμησις του ιερού ναού του νοσοκομείου δι' ιερών αμφίων, σκευών και εικόνων».

14. Πράξη δημοτικού συμβουλίου 142, 7-7-1881, διορισμός ως μηχανικού του Δήμου Χίου του Πέτρου Μανίφικου, παραιτηθέντος του Ι. Βερεκέτη. Πράξη δημοτικού συμβουλίου 228, 18-8-1883, περί οφειλής του Δήμου εις Πέτρον Μανίφικον. Πηγή: *Πρακτικά δημοτικού συμβουλίου 1873-1885*, Βιβλιοθήκη Κοραή Χίου, Αταξινόμητο Αρχείο.

15. *Ημερολόγιο της Νομαρχίας Αρχιπελάγους 1884*.

16. Με εξέχουσα την κόγχη του Ιερού.

Χίου υπήρξε το καταλληλότερο υλικό μορφολογικής έκφρασης της ακμάζουσας κοινωνίας της Χίου, χάρη στην ευκολία λάξευσης και τη φυσική πολυχρωμία του. Οι χρωματισμοί του κυμαίνονται από την ανοικτόχρωμη ώχρα μέχρι το βαθύ φαιοκόκκινο. Η πέτρα Θυμιανών είχε μεγάλη αντοχή σε γήρανση αλλά μικρή αντοχή σε τριβή. Στα κατώφλια, τις παραστάδες θυρών και τα υπέρθυρα, όπου οι φυσικές ιδιότητες του λίθου Θυμιανών δεν ήταν οι κατάλληλες, χρησιμοποιούσαν άλλη πέτρα, όπως τη σκληρή πέτρα των Ερυθρών της απέναντι Μικρασιατικής ακτής ή, στην περίπτωση του ναού του Αγίου Στεφάνου, την πέτρα από το γειτονικό Λατόμι. Η περιμετρική τοιχοποιία είναι μεικτή, με λαξευτούς λίθους στις προσόψεις μέχρι το ύψος που προαναφέρθηκε και πλίνθους στο εσωτερικό. Το επάνω τμήμα της δυτικής όψης του κτηρίου είναι κατασκευασμένο από πλίνθους. Κυμάτιο διαχωρίζει τα δύο τμήματα της τοιχοποιίας (τα τμήματα από λαξευτό λίθο Θυμιανών και από πλίνθους). Το μέρος της δυτικής όψης από το κυμάτιο και επάνω είχε επίχρισμα και ήταν χρωματισμένο, όπως προκύπτει από τις φωτογραφικές μαρτυρίες[17].

Ο ναός έχει την είσοδο στη δυτική όψη και στρογγυλούς φεγγίτες στη δυτική και ανατολική όψη. Έχει δέκα παράθυρα (τέσσερα σε κάθε πλάγια όψη και δύο στη δυτική). Τα παράθυρα έχουν επιμελημένα πλαίσια και τοξωτά υπέρθυρα. Τα παράθυρα του ναού είναι μεγάλα, με απόλυτη συμμετρία και ομοιομορφία. Οι παραστάδες και τα υπέρθυρα είναι κατασκευασμένα από μάρμαρο, προερχόμενο από το γειτονικό λατομείο με την ονομασία «Λατόμι».

Οι πλίνθοι προέρχονταν από εγχώρια κεραμουργεία, ενώ 150.000 πλίνθους με τις ίδιες διαστάσεις εισήγαγαν από το Λιβόρνο, γιατί δεν επαρκούσε η παραγωγή των εγχώριων κεραμουργείων για όλο το συγκρότημα του νοσοκομείου. Μεγάλο μέρος των οικοδομικών υλικών ήταν εισαγόμενο: η ξυλεία από τη Μικρά Ασία και το Γαλάτσι, τα θυρώματα, τα κεραμίδια, οι ήλοι, οι βαφές, ο σίδηρος αγοράστηκαν από τη δυτική Ευρώπη.

Στο εσωτερικό του ναού, παραστάδες διαιρούν τις πλευρές σε πέντε τμήματα, στα οποία σχηματίζονται αψιδώματα, με τοποθετημένα τα τρία από τα τέσσερα ανοίγματα. Το τέταρτο άνοιγμα βρίσκεται στον χώρο του ιερού. Αντίστοιχα διάχωρα σχηματίζονται στην ημικυλινδρική καμάρα που στεγάζει τον ναό. Στα διάχωρα, μέσα σε κυκλικό πλαίσιο, εικονίζονται μορφές αγίων. Σε σημείο του εσωτερικού, όπου έχει αποκολληθεί το επίχρισμα, διακρίνεται σχάρα

17. Μεταξύ των φωτογραφιών της συλλογής περιλαμβάνονται αυτές της Χίου που ανήκουν σε δύο ομάδες: αμέσως μετά τον σεισμό του 1881 από τον φωτογράφο Garabed Krikorian και φωτογραφίες της πόλης και του νησιού του τέλους της δεκαετίας του 1850, μετά τη μετασεισμική ανοικοδόμηση από τους φωτογράφους του σουλτάνου Αβδούλ-Χαμίτ Β′.

18. Εκτός από τη φωτογραφία της συλλογής Yildiz, υπάρχει φωτογραφία των αρχών του 20ού αιώνα.

σιδηρού οπλισμού σε επαφή με την τοιχοποιία. Στην έκθεση του έτους 1887 καταγράφεται η χρήση σχάρας σιδηρού οπλισμού σε όλα τα κτήρια του νοσοκομείου, στην εσωτερική παρειά των εξωτερικών τοίχων και τα διατειχίσματα «προς ασφάλειαν από των σεισμών», η ανάμνηση των οποίων παρέμεινε ισχυρή για πολλά χρόνια. Το δάπεδο του ναού καλύπτεται με μαρμάρινη επίστρωση.

Σήμερα, μετά τις επισκευαστικές εργασίες που έχουν κατά καιρούς συντελεστεί, το μνημείο έχει δεχθεί στις εξωτερικές του όψεις επίχρισμα και έχει χρωματιστεί με πλαστικό χρώμα. Οι διαφοροποιήσεις της αρχικής μορφής (εμφανής τοιχοποιία στις όψεις από λαξευτό λίθο Θυμιανών, επίχρισμα και χρώμα στο άνω τμήμα της δυτικής όψης) έχουν καταργηθεί. Τα σύγχρονα κουφώματα είναι από αλουμίνιο και οι στρογγυλοί φεγγίτες έχουν πολύχρωμα υαλοστάσια, με σκληρούς χρωματισμούς.

Ο ναός του Αγίου Στεφάνου είναι εκλεκτικιστικό μνημείο και σύμφωνα με τις περιγραφές της εποχής «προσόψεως ιδιορρύθμου, οίον εστεμμένης δια σχήματος παρεμφερούς τη τομή του συνήθους βασιλικού στέμματος»[18]. Η πρόσοψη είναι επηρεασμένη από την αστική αρχιτεκτονική. Οι πηγές έμπνευσης του μορφολογικού ιδιώματος βρίσκονται στην αστική αρχιτεκτονική της Σμύρνης, η οποία εφαρμόστηκε σε περιορισμένο βαθμό και στην πόλη της Χίου.

Στο ναό δεν υπάρχει καμιά πειθαρχία στα υπάρχοντα βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα στο νησί. Η Χίος είχε μακρά παράδοση βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων[19]. Στη συνέχεια, ο «ελληνοβυζαντινός ρυθμός», ο οποίος είχε ευρεία διάδοση στο νεοελληνικό κράτος στα χρόνια του Όθωνα και του Γεωργίου Α΄, μεταφέρθηκε στις αλύτρωτες περιφέρειες, με πολλά χαρακτηριστικά παραδείγματα ενοριακών ναών στη Χίο[20]. Αντιθέτως, σε πολλές περιπτώσεις ναών της Κωνσταντινούπολης, οι αρχιτέκτονες σε υψηλό ποσοστό αγνόησαν τη μορφολογία των βυζαντινών μνημείων και μεταχειρίστηκαν τύπους και μορφές της Αναγέννησης και του Μπαρόκ για να δημιουργήσουν νέα

---

19. *Σκυλίτσειον Νοσοκομείον. ό.π.*

20. Τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Χίου έχουν μελετηθεί από τον καθηγητή Χ. Μπούρα (Νέα Μονή, Παναγία Κρίνα, Καθολικό Μονής Αγίου Μηνά κ.ά.). Τα τελευταία χρόνια έχουν εκπονηθεί διδακτορικές διατριβές, βλ. Α. Μισαηλίδου, *Ο ναός των Αγίων Αποστόλων στο Πυργί Χίου*, ΑΠΘ., Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη 2012. Ο. Βάσση, *Μια ομάδα ναών της Χίου και η θέση τους στην υστεροβυζαντινή αρχιτεκτονική: μονόχωροι ναοί με τετράγωνο νάρθηκα και τυφλό ημισφαιρικό θόλο*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Αθήνα 2012.

21. Όπως οι μετασεισμικές εκκλησίες της πόλης και των χωριών, βλ. Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Το πνευματικό κέντρο της Χίου. Πολεοδομική και αρχιτεκτονική επισκόπηση*, Βιβλιοθήκη Κοραή, Αθήνα 1996, Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου - Γ. Πασχαλίδης, «Ο ναός των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στα Μεστά της Χίου», Λ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 2010, περιλήψεις σ. 73-74.

πρότυπα στο τέλος του 19ου αιώνα[21]. Ο ναός του Αγίου Στεφάνου του Σκυλίτσειου Νοσοκομείου Χίου δεν ακολούθησε τον πολύ διαδεδομένο στη Χίο, κατά τον χρόνο της κατασκευής του, «ελληνοβυζαντινό» ρυθμό αλλά διαφοροποιήθηκε, πιθανώς σύμφωνα με τις επιλογές των δωρητών ή του αρχιτέκτονα. Φαίνεται ότι οι προσωπικές προτιμήσεις και οι κοινωνικές καταβολές των δωρητών και του αρχιτέκτονα ήταν καθοριστικής σημασίας για την επιλογή τους. Εδώ εφαρμόστηκε λύση νεωτερικότητας για τη συγκεκριμένη εποχή. Ο ναός δεν έγινε παράδειγμα προς μίμηση και ναοί με ομοιότητες και αναλογίες προς τον Άγιο Στέφανο δεν υπάρχουν στη Χίο.

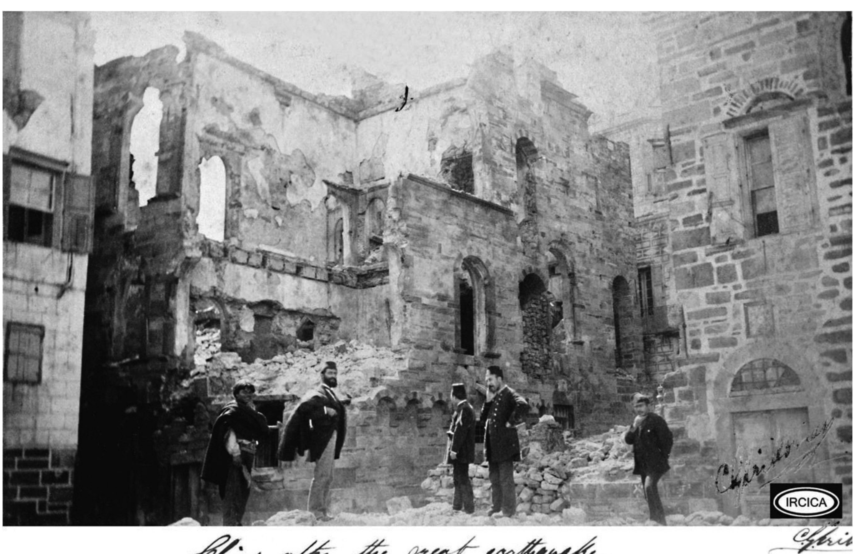
Τα επιγράμματα έγιναν από τον φιλόλογο και ιστορικό Γεώργιο Ζολώτα. Το επίγραμμα του ναού είναι το παρακάτω: «*Μάρτυρος εν Στεφάνου ιερώ τωδ' ευχομένοισιν / υμίν μεν Χριστός άλγε ακέσσετ' άναξ / οι Σκυλλιτζείω Υγείας ναίετ' εν έρκει / δειμαμένοις δ' εσθλά τοις τ' ελεούσι πόρος / Ωκοδομήθη εν έτει α,ωπζ'*».

Σε απόσταση και στα νότια του ναού υπάρχει κωδωνοστάσιο, με εντοιχισμένα μαρμάρινα ανάγλυφα από το προσεισμικό νοσοκομείο της πόλης.

22. Βλ. Β. Κολώνας, *Έλληνες αρχιτέκτονες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (19ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα 2005, σ. 28-29.



Εικ. 1. Πόλη Χίου. Η ευρύτερη περιοχή του Σκυλίτσειου Νοσοκομείου πριν τις πρόσφατες επεκτάσεις του νοσοκομείου προς τα νότια. Διακρίνονται οι προσθήκες στα αρχικά οικοδομήματα (Γεωγραφική Υπηρεσία Στρατού, Αεροφωτογραφία, 1999).



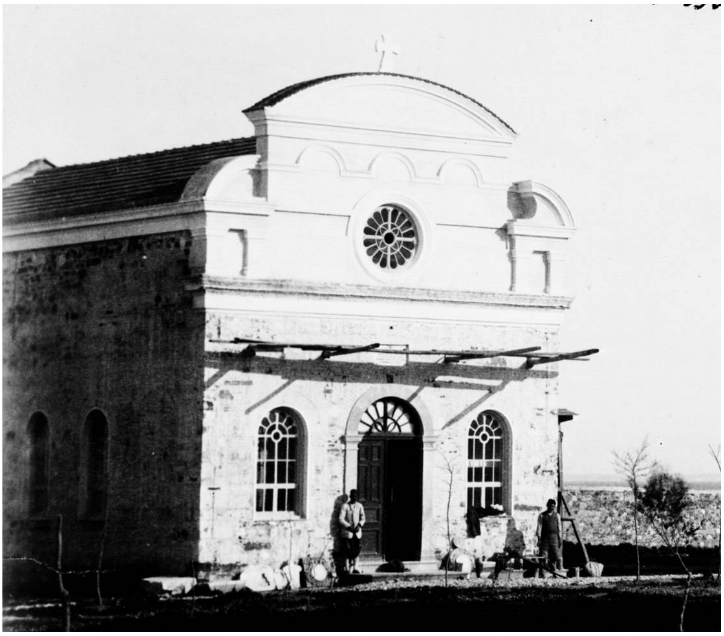
Εικ. 2. Πόλη Χίου. Άποψη κτηρίων μετά τον σεισμό του 1881.
(Φωτογραφική Συλλογή Yildiz, IRCICA, 1881).



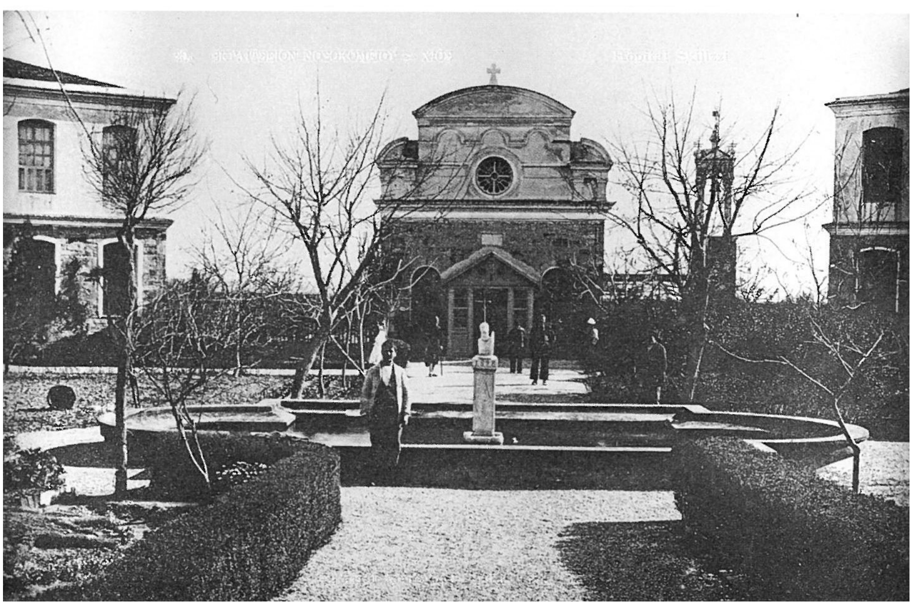
Εικ. 3. Πόλη Χίου. Χάρτης πριν τον σεισμό του 1881. Με τον αρ. 3 σημειώνεται το νοσοκομείο (Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Πόλη Χίου 1830-1940*, Αθήνα 2004).



Εικ. 4. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου και Κτήριο Ορφανοτροφείου. Άποψη από τα βορειοδυτικά αμέσως μετά την ολοκλήρωση των έργων κατασκευής (1886). (Φωτογραφική Συλλογή Yildiz, IRCICA (Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Πόλη Χίου 1830-1940*, Αθήνα 2004).



Εικ. 5. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Άποψη από τα βορειοδυτικά αμέσως μετά την ολοκλήρωση των έργων κατασκευής (1886). (Φωτογραφική Συλλογή Yildiz, IRCICA (Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Πόλη Χίου 1830-1940*, Αθήνα 2004).



Εικ. 6. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Άποψη από τα δυτικά (Αρχές 20ου αιώνα).



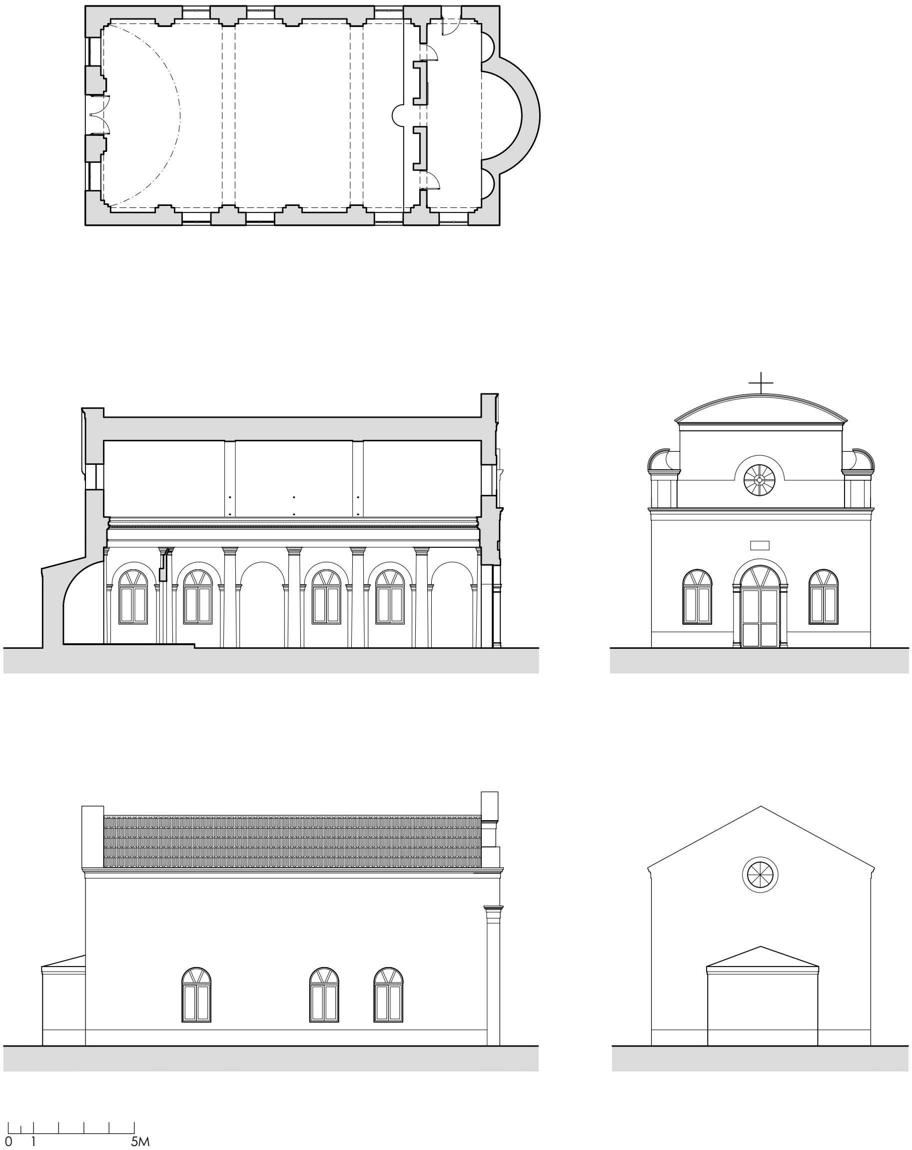
Εικ. 7. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Άποψη από τα δυτικά μετά τις επισκευαστικές εργασίες στις προσόψεις του (Αύγουστος 2015).



Εικ. 8. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Άποψη του εσωτερικού προς ανατολάς (Αύγουστος 2015).



Εικ. 9. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Λεπτομέρεια εσωτερικού (Αύγουστος 2015).



Εικ. 10. Πόλη Χίου. Ναός Αγίου Στεφάνου. Κάτοψη, όψεις, τομή.

Χρυσοβαλάντης Μπασούκος

ΝΕΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΣΤΗ ΖΑΛΤΣΑ ΒΟΙΩΤΙΑΣ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΗ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η μελέτη που ακολουθεί επιχειρεί να θίξει ερωτήματα που αφορούν στο σύγχρονο σχεδιασμό της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και συγκεκριμένα της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής. Η αφορμή για μια πρώτη θέση απέναντι στα ερωτήματα που απασχολούν τους σύγχρονους αρχιτέκτονες δόθηκε από τη διπλωματική μου εργασία που εκπονήθηκε στο ΕΜΠ το 2011, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Νικόλαο Βλαβιανό, με τίτλο «Νέο Μοναστήρι στη Ζάλτσα Βοιωτίας». Η εργασία αφορούσε στο σχεδιασμό ενός νέου μοναστηριακού συγκροτήματος σε μία απομακρυσμένη περιοχή της Βοιωτίας. Στη συγκεκριμένη εργασία επιχειρήθηκε να δοθεί μια πρώτη απάντηση για το πώς θα μπορούσε να είναι ένας τρόπος προσέγγισης του σύγχρονου σχεδιασμού, μέσω της μελέτης της ορθόδοξης παράδοσης και επανερμηνείας της, αλλά και της ανάγνωσης των ιδιαιτεροτήτων του κάθε τόπου, όπου εντάσσεται η δημιουργία αυτή.

Η παράδοση της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής. Ο τύπος του βυζαντινού μοναστηριού ενσωμάτωνε αρχιτεκτονικές επιλογές και κτηριολογικές λύσεις, οι οποίες καθιερώθηκαν στο πέρασμα των αιώνων, δημιουργώντας έναν καθιερωμένο τύπο. Σύμφωνα με τον Κωσταντίνο Παπαϊωάννου[1], το κλειστό περίκεντρο σχήμα ορίζεται ως η καθιερωμένη διάταξη του ορθόδοξου μοναστηριού του ελλαδικού χώρου. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της διάταξης είναι, πέρα από το περίκεντρο σχήμα, η εσωστρέφεια της σύνθεσης γύρω από μία κεντρική αυλή, τη μοναστηριακή αυλή που έχει κέντρο το Καθολικό, την εκκλησία δηλαδή της μονής (Εικ. 1).

Ωστόσο, ο παράγοντας της συνθετικής ελευθερίας καθιστά τελικά αδύνατη την ολοκλήρωση της καθιερωμένης διάταξης. Ως αποτέλεσμα, υπήρξε η δημιουργία ενός συνόλου παραλλαγών του, στις οποίες εντοπίζουμε λιγότερο ή περισσότερο την ύπαρξη των βασικών του αρχών. Η συνθετική ελευθερία έγκειται

---

1. Κ. Παπαϊωάννου, *Τα ελληνικά μοναστήρια σαν αρχιτεκτονικές συνθέσεις*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1977, 13

τόσο στη σταδιακή υλοποίηση των μεγάλων συγκροτημάτων και την οργανική τους ανάπτυξη μέσα στο βάθος του χρόνου, όσο και στην προσαρμογή τους στο φυσικό ανάγλυφο του τόπου.

Τα τρία βασικά στοιχεία του μοναστηριακού χώρου. Ο κοινοβιακός τρόπος ζωής αναπτύσσεται γύρω από τρεις βασικούς πυρήνες που αποτελούν τα βασικά στοιχεία που οργανώνουν το μοναστηριακό περιβάλλον. Οι πυρήνες αυτοί αναφέρονται στην «κοινή προσευχή», την «κοινή εστίαση» και την προσωπική πνευματική άσκηση του κάθε μοναχού.

Το *Καθολικό* αποτελεί το κέντρο της ζωής του μοναστηριού και δεσπόζει στον χώρο της μοναστηριακής αυλής. Ο κυρίαρχος ρόλος του καθολικού ως πνευματικού κέντρου της μονής, εκφράζεται στο επίπεδο της κτηριακής σύνθεσης με την τοποθέτηση του στο σχετικό γεωμετρικό κέντρο του συγκροτήματος.

Η *Τράπεζα,* είναι ο χώρος της κοινής εστίασης των μοναχών που είναι άμεσα συνδεδεμένος με τις ακολουθίες που τελούνται στο καθολικό. Μαζί με αυτό αποτελούν το κύριο δίπολο στη ζωή του συγκροτήματος, στοιχείο που εκφράζεται και στην οργάνωση του χώρου.

Το *κελί,* αποτελεί τον προσωπικό χώρο κάθε μοναχού. Είναι μικρών διαστάσεων και φιλοξενεί πάντα ένα μοναχό. Τα κελιά διατάσσονται κυρίως σε παράθεση, κατά μήκος ενός διαδρόμου που στρέφεται προς την αυλή και τα συνδέει με το υπόλοιπο συγκρότημα.

Ο τόπος. Το μοναστήρι τοποθετείται στην περιοχή Ζάλτσα της περιφερειακής ενότητας Βοιωτίας, στις νότιες υπώρειες του όρους Ελικώνα, σε μία περιοχή με έντονη πνευματική μνήμη, λόγω της διαχρονικής παρουσίας ασκητικών μορφών. Ιδρυτής του μοναχισμού στη Βοιωτία θεωρείται ο όσιος Λουκάς, ο οποίος ίδρυσε το πρώτο του ασκητήριο στην περιοχή του Καραχάλιου, όρμου δυτικά της παραλίας Ζάλτσας, την Παναγία Καλαμιώτισσα. Λόγω των βαρβαρικών επιδρομών, μεταφέρεται μαζί με τους κατοίκους της περιοχής στις νησίδες Άμπελος και Δασκαλειό στον Κορινθιακό κόλπο, όπου κατοικεί για τα τρία επόμενα χρόνια. Το 947 εγκαθίσταται στο Στείρι, όπου αργότερα μετά τον θάνατό του κτίσθηκε το ονομαστό μοναστήρι προς τιμή του.

Το ασκητήριο των Αγίων Θεοδώρων, το οποίο χρησίμευε ως παρατηρητήριο της κίνησης στην ευρύτερη περιοχή, κατοικείται, κατά την παράδοση, από τις αρχές του 7^{ου} αι. Το ασκητήριο συνδέθηκε στενά με την περιοχή, λόγω της καλλιέργειας των ελαιώνων της από τους ασκητές. Τον 16^{ο} αι. στην περιοχή δραστηριοποιείται ο Όσιος Νικήτας ο εκ Θηβών, ο οποίος έψαχνε για τόπο ασκητικό. Τελικά εγκαταστάθηκε στη δυτική πλευρά της Βοιωτίας, στην περιοχή Όστεια (σημερινή Χώστια), σε ένα σπηλαιώδες κοχάριο. Λίγο αργότερα εμφανίζεται ο όσιος Σεραφείμ ο Δομβοΐτης, ο οποίος συγκέντρωσε τους ασκητές που εγκαταβιούσαν στα σπήλαια του Ελικώνα, ιδρύοντας ένα κοινοβιακό μοναστήρι. Επομένως, το σπήλαιο του Αγίου Νικήτα, το ασκητήριο των Αγίων Θεοδώ-

ρων; και το ύψωμα του Δανιήλ γίνονται μετόχια του Οσίου Σεραφείμ του Δομβοΐτη (Εικ. 2).

Το παραλιακό μέτωπο αποτελείται από την παραλία της Ζάλτσας στα ανατολικά και τον οικισμό Καραχάλιο δυτικότερα. Σε σχετικά κοντική απόσταση από τον οικισμό προς τα δυτικά, βρίσκεται ο ναός της Παναγίας Καλαμιώτισσας και, σκαρφαλωμένο στην απόκρημνη πλαγιά του Ελικώνα, το ασκητήριο του Οσίου Νικήτα. Στην κορυφή μιας βραχώδους έξαρσης στις υπώρειες του Ελικώνα βρίσκεται η Μονή των Αγίων Θεοδώρων. Η περιοχή μελέτης του νέου μοναστηριού τοποθετείται μεταξύ της μονής των Αγίων Θεοδώρων; και της ακρόπολης της αρχαίας πόλης Βούλιδας (Εικ. 3).

Η ανάγνωση του τόπου. Το μοναστήρι τοποθετείται σε μία πλαγιά που παρουσιάζει έντονη κατωφέρεια με την πλάτη της στραμμένη στον ορεινό όγκο του Ελικώνα. Ξεκινά από μία βραχώδη κορυφογραμμή και, δημιουργώντας έναν πλούσιο ελαιώνα, συναντά τη θάλασσα. Τα κύρια χαρακτηριστικά του τόπου αυτού είναι: το κοίλο του ελαιώνα, το όριο μεταξύ του βράχου και του ελαιώνα και η χαρακτηριστική βραχώδης έξαρση της πλαγιάς (Εικ. 4).

Ο σχεδιασμός του μοναστηριού βασίστηκε στο τρίπτυχο *Δομή – Μορφή – Λειτουργία* και στα αιτήματα για ειλικρίνεια και λιτότητα στην κατασκευή και την έκφραση. *Η κεντρική ιδέα* της σύνθεσης κινείται πάνω σε δύο βασικά σκέλη. Το στοιχείο εκείνο το οποίο οργανώνει και ουσιαστικά δημιουργεί τη σύνθεση είναι η κύρια πορεία, εκείνη η οποία ξεκινά από την είσοδο της μονής και καταλήγει στο καθολικό και χαρακτηρίζεται από τη σταδιακή κατάβαση και την σταδιακή απομάκρυνση από τον βράχο. Θα λέγαμε ότι αποτελεί μία πορεία μύησης στον μοναστηριακό χώρο, ότι είναι εκείνο το στοιχείο που μεταφέρει τα εκτός της μονής μέσα στον πυρήνα της. Ταυτόχρονα, με την πορεία αναπτύσσεται και η λογική της τριμερούς οργάνωσης του μοναστηριακού χώρου. Σύμφωνα με αυτή, η γενικότερη σύνθεση διαχωρίζεται βάσει της ανάγκης για ιδιωτικότητα κάθε χώρου στην ενότητα των; επισκεπτών, στην ενότητα της μοναστηριακής αυλής και στην ενότητα των Πατέρων της μονής (Εικ. 5).

Ουσιαστικά η δομή του μοναστηριού ακολουθεί το καθιερωμένο τύπο που προαναφέρθηκε, εκείνου του περίκλειστου και εσωστρεφούς οργανισμού. Ωστόσο, η προσαρμογή; στο έντονο φυσικό ανάγλυφο της περιοχής οδήγησε στο «ξεδίπλωμα» της σύνθεσης και στον έντονο διάλογο του κτισμένου με το άκτιστο του περιβάλλοντος. Παράλληλα, στοιχεία όπως το περίκεντρο σχήμα αλλοιώνονται, ενώ η εσωστρέφεια του συγκροτήματος επανακαθορίζεται με την αλληλεπίδραση του κτισμένου περιβάλλοντος με το βράχο. Η γενική εικόνα του μοναστηριού αποτελεί μία διαρκή αντίστιξη. Τοποθετείται στη νότια πλευρά της βραχώδους έξαρσης, στρέφοντας το σκληρό του κέλυφος προς τη θέα του νότου και ανοίγοντας παράλληλα το σύνολο των χώρων του προς τον βράχο. Η θέα δεν αποτελεί τον κύριο παράγοντα που καθορίζει το «άνοιγμα» της σύνθε-

σης, αντίθετα διαδραματίζει τον ρόλο του φόντου στη συνθετική «χειρονομία» του μοναστηριού (Εικ. 6).

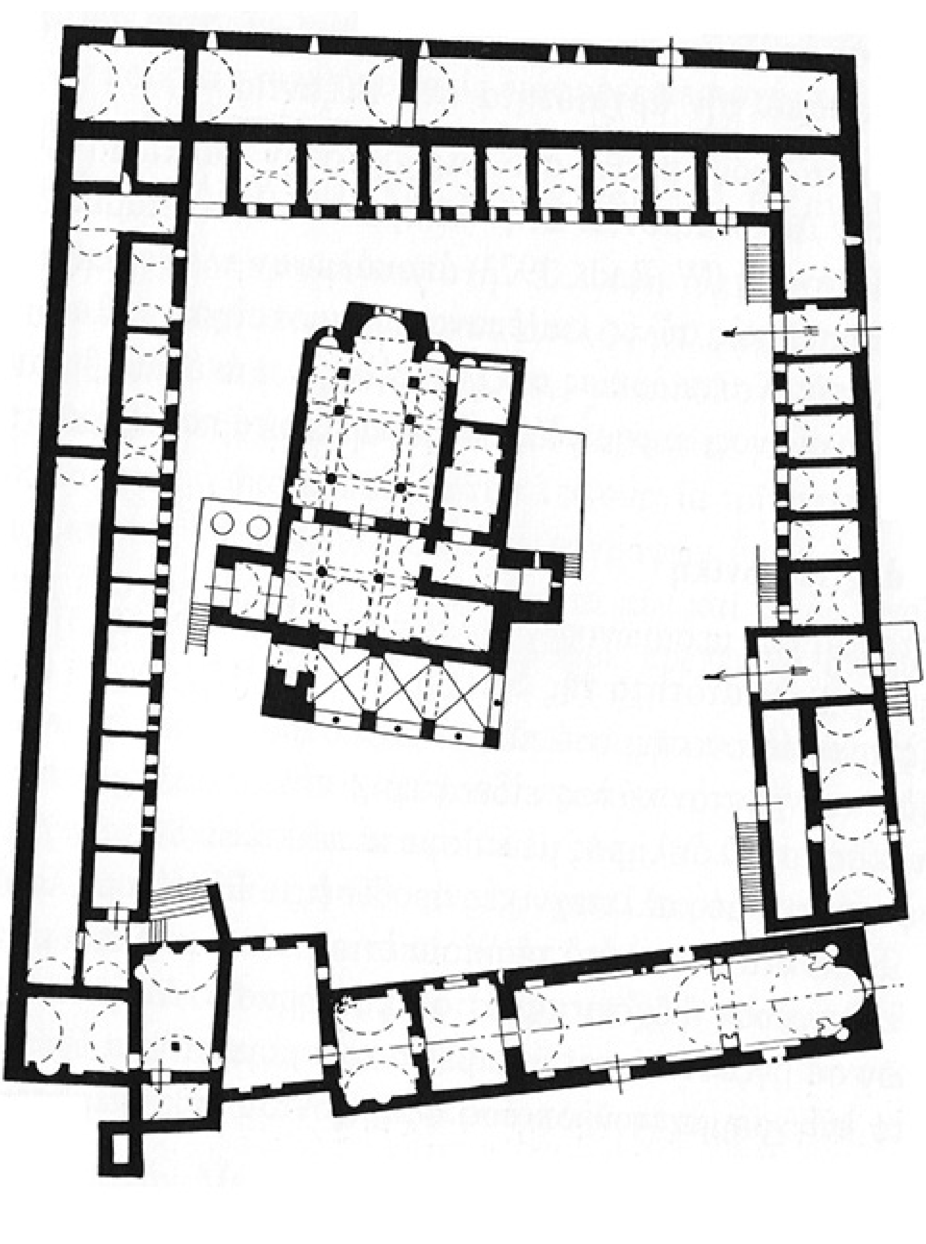
Με μία σπειροειδής κίνηση, η οποία συμπαρασύρει την ογκοπλασία του συγκροτήματος, που στρέφεται προς το στοιχείο του βράχου, τονίζεται η εσωστρέρεια του χώρου, αποτελώντας παράλληλα άμεση αναφορά στη στροφή προς τα έσω του μοναχικού βίου (Εικ. 7). Το έντονο στοιχείο του βράχου δεν παραμένει στο φόντο της σύνθεσης αλλά εισέρχεται στο εσωτερικό της, διαμορφώνοντας τις σχέσεις των χώρων και εν τέλει, την τελική εικόνα του συγκροτήματος.

Η αδρότητα των χαράξεων ακολουθείται και στην οργάνωση των όψεων του μοναστηριού. Ο έντονα φρουριακός χαρακτήρας της όψης εντοπίζεται τόσο στη γεκική ογκοπλασία του συγκροτήματος, όσο και στις επιμέρους λεπτομέρειές του. Τα μικρά ανοίγματα στους όγκους και η θέαση του περιβάλλοντος από «μεμονωμένα» σημεία, εντείνουν το συναίσθημα αυτό (Εικ. 8).

Η σύνθεση του καθολικού δεν αποτελεί μία αυτόνομη δραστηριότητα αλλά έρχεται ως συνέχεια της προηγούμενης πορείας, συμπληρώνοντας και ουσιαστικά τροφοδοτώντας νοηματικά και λειτουργικά τη συνολική παρέμβαση (Εικ. 9).

Ο ναός ακολουθεί τη λειτουργική διάρθρωση; των χώρων του «αθωνικού τύπου», με ανοικτό Νάρθηκα, Λιτή, Κυρίως ναό και Ιερό, «πλαισιωμένος» με πλευρικούς χορούς και παρεκκλήσιο (Εικ. 10). Ο μνημειακός άξονας της εισόδου αποτελεί τη δομή πάνω στην οποία οργανώνονται οι χώροι του καθολικού, ταυτόχρονα με την εναλλαγή του φωτός και της σκιάς, τη συνεχή κλιμάκωση του άνω ορίου και τη διαρκή επίδραση του κατακόρυφου άξονα. Ο φωτισμός των χώρων πραγματοποιείται αφενός από τα ανοίγματα που βρίσκονται στην οροφή και αφετέρου από τους περιμετρικούς φεγγίτες. Χαρακτηριστικά στοιχεία όμως της μορφής του καθολικού είναι τα δύο φωτιστικά κανόνια που τοποθετούνται στον κυρίως ναό και στη λιτή και εισάγουν στους χώρους έντονο και κατευθυνόμενο φως, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το υποφωτισμένο περιβάλλον των υπόλοιπων χώρων (Εικ. 11). Με τη χρήση των στοιχείων αυτών, επιχειρείται μία «έμμεση» αναφορά στο στοιχείο του Παντοκράτορα, αντικαθιστώντας τη μορφή του με την άμεση θέαση του ουρανού και την απρόσκοπτη είσοδο του φωτός στο εσωτερικό του ναού.

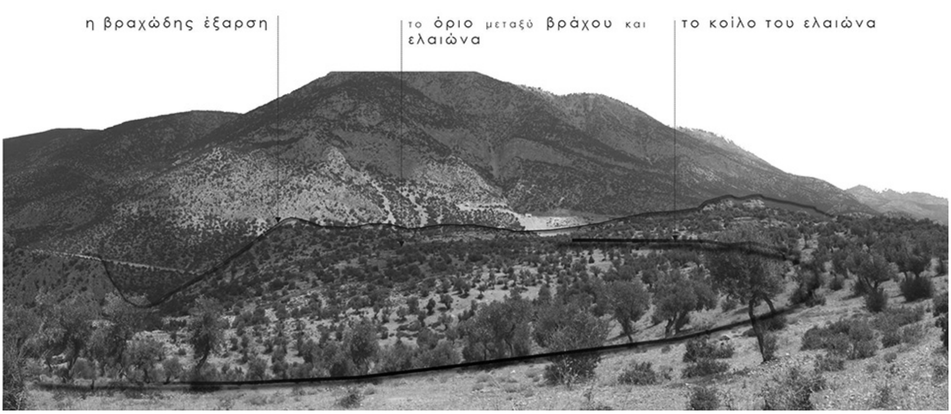
Ο σχεδιασμός του μοναστηριού και του καθολικού του βασίστηκε στο τρίπτυχο *Δομή – Μορφή – Λειτουργία* και στα αιτήματα για ειλικρίνεια και λιτότητα στην κατασκευή. Ο έντονος και διαρκής διάλογος με τη μοναστηριακή παράδοση της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, που οδήγησε σε μία προσπάθεια κατανόησης και επανερμηνείας με τη ματιά του σύγχρονου αρχιτέκτονα, αποτέλεσε τον καταλυτικό παράγοντα που καθόρισε τον τελικό σχεδιασμό. Από την προσπάθεια αυτή εξάχθηκαν ορισμένα πρώτα πορίσματα, όπως η ανάδειξη της *παράδοσης ως αφετηρίας του σχεδιασμού* με επανερμηνεία των δομών και των μορφών και η αναφορά της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στην εποχή της.



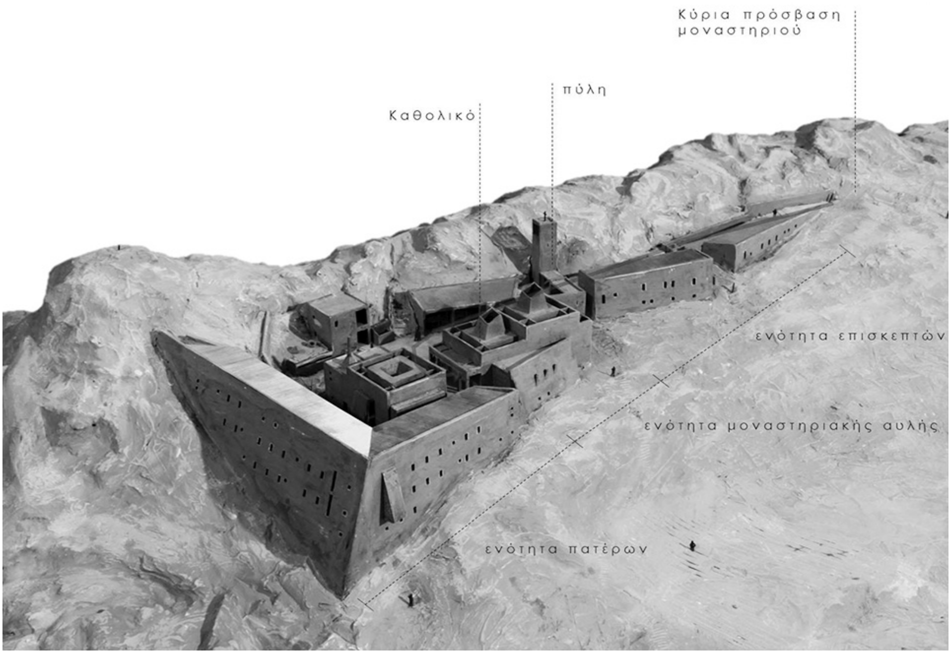
Εικ. 1. Μονή Αγίου Μελετίου Κιθαιρώνος. Κάτοψη
(Παπαϊωάννου, Ελληνικά μοναστήρια, εικ. 31).



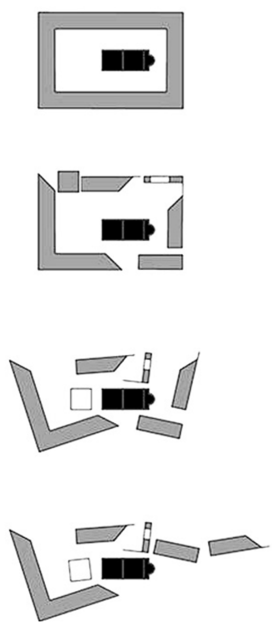
Εικ. 2. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Πανοραμική άποψη της περιοχής μελέτης (Χρ. Μπασούκος, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 3. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Ανάγνωση περιοχής μελέτης (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 4. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος.Λειτουργική διάρθρωση (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



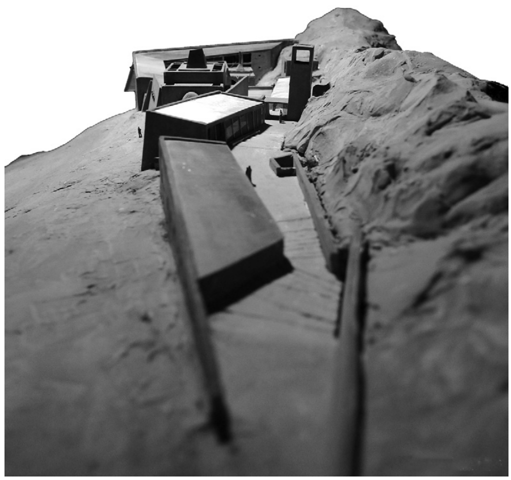
Εικ. 5. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Διαγράμματα «κεντρικής ιδέας» (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 6. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Τομή στην είσοδο του μοναστηριού (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 7. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος. Άποψη από τα νοτιοανατολικά του καθολικού (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 8. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος. Γενική άποψη από τα ανατολικά (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 9. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος. Άποψη της μοναστηριακής αυλής από τα βόρεια (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 10. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος. Άποψη του εσωτερικού του καθολικού προς τα ανατολικά (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).



Εικ. 11. Ζάλτσα Βοιωτίας. Νέο Μοναστήρι. Φωτογραφία προπλάσματος. Άποψη του εσωτερικού του καθολικού. Λεπτομέρεια νότιου χορού (Χρ. Μπασούκος-Ν. Βλαβιανός, Φεβρουάριος 2011).

Παρασκευή Μποζινέκη-Διδώνη

ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΕΑ ΣΤΗΝ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ: ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΔΙΛΗΜΜΑΤΑ. ΤΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΤΗ ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗ

Οι χώροι λατρείας αποτελούσαν ανέκαθεν σημαντικό στοιχείο του οικιστικού ιστού. Ήταν στο κέντρο της πόλης ή του οικισμού το τοπόσημο, ο σημαντικότερος χώρος συγκέντρωσης των κατοίκων.

Ο ναός, ως σημείο που διεγείρει την αίσθηση της παρουσίας του θείου, έχει ένα ρόλο αποκαλυπτικό και αναλογικό κατά τον άγιο Γρηγόριο Νύσσης, όπως αναφέρει στην Επιστολή του προς τον Αμφιλόχιο, αναφορικά με ένα ναό που ήθελε να κτίσει. Η υποκειμενική ιδέα της ένταξης του ναού στο περιβάλλον, οικιστικό ή φυσικό, είναι να υποδηλώνεται η σημασία του, ο συμβολισμός του, δημιουργώντας ένα τόπο ανοικτό σε συναισθήματα και βιώματα, εκφράζοντας με συναίσθηση τη θέση και το ρόλο του.

Ανάλογα με τη θέση του ναού σε αστικό, ημιαστικό ή φυσικό περιβάλλον, αλλά και με το ρόλο που θέλει να διαδραματίσει στο κοινωνικό σύνολο, διαμορφώνεται η αρχιτεκτονική του μορφή με τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων αλλά κυρίως με την επιλογή της κλίμακας και των μορφολογικών χαρακτηριστικών. Οι ναοί στους μικρούς οικισμούς ακολουθούν συχνά την κλίμακα του οικισμού ως προς τον όγκο αλλά και ως προς τα μορφολογικά στοιχεία. Εντάσσονται στον οικιστικό ιστό, ενώ ένας τρούλλος ή ένα καμπαναριό υποδηλώνει την παρουσία τους.

Ο Ναός του Σταυρού στην Οία Σαντορίνης (Εικ. 1)

Ο ναός του Τιμίου Σταυρού βρίσκεται μέσα στον πυκνό οικιστικό ιστό του παραδοσιακού οικισμού της Οίας στον κεντρικό πεζόδρομο. Στη θέση αυτή υπήρχε παλαιότερη εκκλησία του Τιμίου Σταυρού, η οποία γκρεμίστηκε με τους σεισμούς του 1956. Το αρχιτεκτονικό ζητούμενο ήταν η όσμωση με τα

παραδοσιακά κτίσματα της γειτονιάς. Ο ναός έχει εμβαδόν 80τ.μ. και σχεδιάστηκε στον τύπο του ελεύθερου σταυροειδούς με τρούλο αλλά με ελαττωμένες τις πλαϊνές κεραίες, έτσι ώστε απλώς να υποδηλώνονται στις πλαϊνές όψεις. Τονίζεται έτσι ο διαμήκης άξονας. Το καμπαναριό ακολουθεί τα τοπικά πρότυπα. Η μελέτη και κατασκευή του ναού έγιναν το 1983.

Ο Ναός της Αγίας Αθηνάς στο Ακρωτήρι Σαντορίνης (Εικ. 2-5)

Ο ναός της Αγίας Αθηνάς βρίσκεται εκτός οικισμού, σε ένα τοπίο ανοικτό, με φόντο τη θάλασσα. Είναι ένας μικρός ιδιωτικός ναός, ο οποίος συνοδεύεται από πανηγυρόσπιτο. Στο φυσικό τοπίο, τα «μαρτύρια», τα ιερά υπαίθρου, ακόμα πιο «ταπεινά» εντάσσονται στο τοπίο, το οποίο αναδεικνύεται ως κυρίαρχο. Η αρχιτεκτονική επιδίωξη ήταν να αφομοιώνεται ο ναός στο περιβάλλον, υποδηλώνοντας όμως την έννοια της προσφοράς.

Τυπολογικά ο ναός είναι σταυροειδής με τρούλλο, σύμφωνα με τα πρότυπα της περιοχής, με ελαττωμένες σημαντικά τις πλαϊνές κεραιές και τονισμό του διαμήκη άξονα. Ένα πανηγυρόσπιτο με τους αντίστοιχους βοηθητικούς χώρους συμπληρώνουν την αρχιτεκτονική σύνθεση και εξυπηρετούν τους πιστούς στο πανηγύρι, στο οποίο προσφέρεται φαγητό σε όλους τους προσκυνητές. Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου με τη δημιουργία αμπελώνων γύρω από το ναό. Μία κάναβα – πατητήρι, υπόσκαφο κτίσμα, δημιουργήθηκε ώστε να μπορεί να παραχθεί το απαραίτητο κρασί για την ημέρα της εορτής. Πλακόστρωτα με συλλεκτες μαύρες πέτρες από το γύρω χώρο και πέτρινα πεζούλια συμπληρώνουν την εικόνα του περιβάλλοντος χώρου. Κατασκευάστηκε το 2003. Εσωτερικά ο ναός δεν αγιογραφήθηκε, δίνοντας έμφαση στο ξύλινο επιχρυσωμένο και ζωγραφισμένο τέμπλο.

Ο Ναός της Παναγίας Φανερωμένης στη Βουλιαγμένη (Εικ. 6-12)

Οι ναοί των μεγάλων πόλεων συνήθως υπερβαίνουν τα μετρικά στοιχεία των περιοχών, υποδηλώνοντας την παρουσία τους και λειτουργώντας ως τοπόσημα. Οι ελεύθεροι χώροι, πλατείες μπροστά από τους ναούς, η ογκοπλαστική τους σύνθεση και κυρίως το καμπαναριό σχεδιάζονται έτσι, ώστε να ξεχωρίζουν στο ιδεόγραμμα της πόλης ακόμα και από μακριά.

Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης κατασκευάστηκε στη Βουλιαγμένη σε οικόπεδο 3.897 τ.μ., το οποίο αποτελεί ενιαίο οικοδομικό τετράγωνο του ρυμοτομικού σχεδίου της περιοχής, με πρόσωπο στην κεντρική λεωφόρο Αθήνας. Ο ναός εμβαδού 580 τ.μ. οικοδομήθηκε από την Ιερά Μητρόπολη Γλυφάδας, Ελ-

ληνικού, Βούλας, Βουλιαγμένης και Βάρης με τη συμπαράσταση του Δήμου Βουλιαγμένης και χορηγούς τον Αθανάσιο και την Μαρίνα Μαρτίνου. Η τυπολογία του ναού ακολουθεί τον τύπο του ελεύθερου σταυροειδούς με τρούλο, με τονισμό και επιμήκυνση του διαμήκη άξονα και ελάτωση των πλαϊνών κεραιών. Ο τρούλος, διαμέτρου 12,90μ., με το συμβολισμό του ουρανού επικάθεται σε δωδεκάγωνο τύμπανο ύψους 4,30μ.

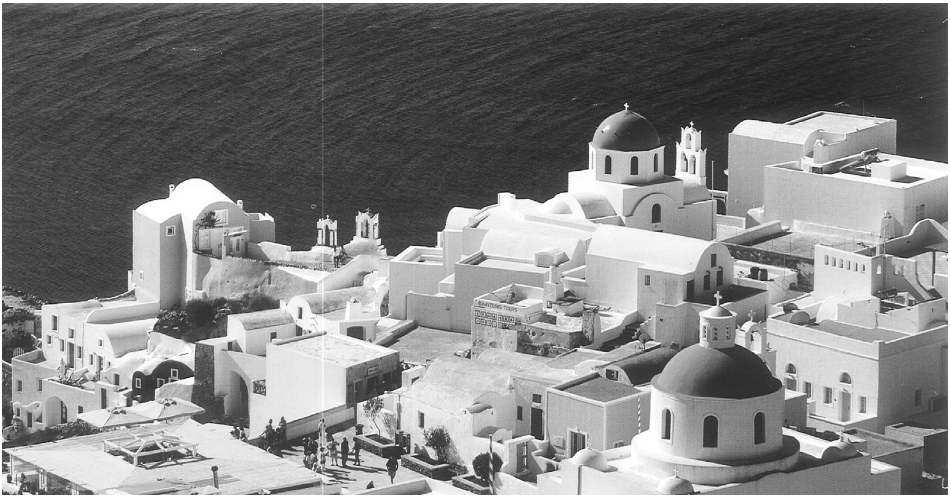
Ο σχεδιασμός του ναού βασίστηκε στο σεβασμό των αρχέτυπων μορφών της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, χωρίς αντιγραφή αλλά με προσπάθεια ανάδειξης των βαθύτερων αξιών που εμπεριέχονται σ' αυτήν και παράλληλα με αφαίρεση των στερεότυπων στοιχείων, καθιερωμένων μορφολογικά ως νεοβυζαντινών στη σύγχρονη ναοδομία. Ο ναός διαπερνάται από το φυσικό φως, σημαντικό και καθοριστικό στοιχείο του σχεδιασμού. Το εσωτερικό του, ακόμα και όταν είναι κλειστός, είναι ορατό από τον εξωτερικό χώρο, επιτυγχάνοντας έτσι την επιδιωκόμενη στο σχεδιασμό όσο το δυνατόν μεγαλύτερη «διαφάνεια» και ελευθερία. Με την ίδια αρχή της «διαφάνειας» σχεδιάστηκε και το καμπαναριό, ξεχωριστό στοιχείο στη σύνθεση, με τετράγωνη κάτοψη 4,5μ Χ 4,5μ. με απλά γεωμετρικά ορθογώνια σχήματα, δημιουργώντας αντίθεση με τις καμπύλες του ναού και ορατό τον συμβολισμό της ανοικτής γκριζογάλανης περιστρεφόμενης σκάλας η οποία οδηγεί προς το υψηλό επίπεδο.

Το υπόγειο του ναού, διαμορφωμένο ως πνευματικό κέντρο, είναι ισόγειο προς το Νότο, με το δικό του προαύλιο χώρο και μικρό υπαίθριο θέατρο, το οποίο κλιμακώνει τη διαφορά της υποβάθμισης των τριών μέτρων από το φυσικό έδαφος, κατεβάζοντας το τοπίο και τη φύτευση στη στάθμη της αυλής του. Στη νότια πλευρά του ναού, η σύνδεση της ανατολικής με τη δυτική πλευρά γίνεται μ' ένα είδος γέφυρας, δημιουργώντας τη στοά των σταυροθολίων, όπου είναι και η είσοδος του πνευματικού κέντρου, και ενοποιώντας τους ελεύθερους χώρους γύρω από τον ναό. Η αρχιτεκτονική ιδέα της ενιαίας γλυπτικής μορφής εξυπηρετείται με το έγχρωμο κονίαμα στο χρώμα του πηλού σε όλες τις εξωτερικές επιφάνειες. Ο ναός ξεπηδά από το χώμα και πλάθεται με μια γεωμετρία, η οποία κορυφώνεται στον τρούλο.

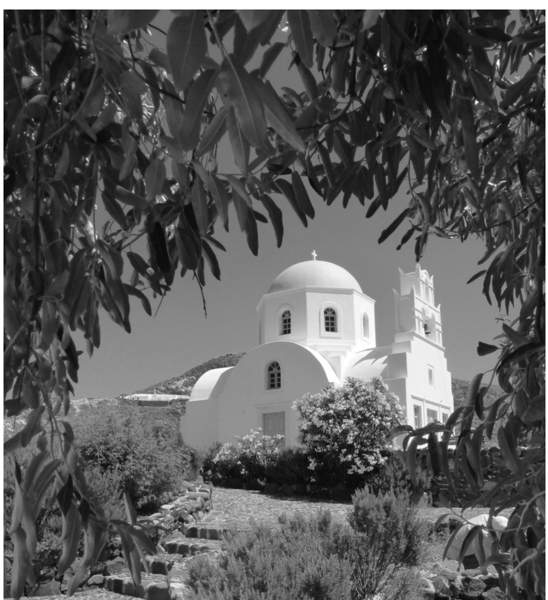
Εσωτερικά, η αγιογράφηση, όπως και ο σχεδιασμός όλων των εκκλησιαστικών αντικειμένων ακολούθησαν τις ίδιες βασικές αρχές έτσι, ώστε όλα μαζί να αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο. Η αγιογράφηση φέρει την υπογραφή του Γεωργίου Κόρδη, εφαρμόζοντας σε κοινή συνεργασία την άποψη ότι η εικονογράφηση οφείλει να συμβαδίζει με την αρχιτεκτονική. Όπως αναφέρει ο ίδιος, με την εικονογράφηση του ναού προσπάθησε να πετύχει μια αίσθηση φωτός κι ένα αποτέλεσμα που αποπνέει ειρήνη. Το ξυλόγλυπτο επιχρυσωμένο τέμπλο σχεδιάστηκε σε συνεργασία με τον αγιογράφο Δημήτρη Κολιούση και τον ξυλογλύπτη Χ. Καμαρό. Στασίδια, καρέκλες, παγκάρια, προσκυνητάρια, ο επισκοπικός θρόνος και ο πολυέλαιος σχεδιάστηκαν όλα ειδικά για τον ναό, ώστε να

αποτελούν το «όλον» σε μια ενιαία ιδεολογική βάση. Στις ίδιες αρχές βασίστηκε η διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου από την Έλλη Παγκάλου, υλοποιώντας την ιδέα του ενιαίου γλυπτικού συνόλου, το οποίο αναδεικνύεται ξεπηδώντας από το χώμα. Τη στατική μελέτη εκπόνησε ο πολιτικός μηχανικός Ιωάννης Τσομπανάκης, τη μηχανολογική ο μηχανολόγος Νικόλαος Παπαδόπουλος και τη μελέτη φωτισμού η αρχιτέκτων Ειρήνη Σκαφίδα. Στόχος της μελέτης ήταν η ένταξη του ναού στο χαλαρό αστικό τοπίο της περιοχής, δημιουργώντας ένα σημείο αναφοράς και έναν ευχάριστο και φιλικό περιβάλλοντα χώρο.

Συμπερασματικά, προσπάθησα να σχεδιάσω με συνέπεια, αλήθεια και αγάπη, αντλώντας αφενός έμπνευση από τις βαθύτερες αξίες της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής παράδοσης, αλλά χρησιμοποιώντας παράλληλα το λεξιλόγιο και τις αξίες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Όπως γράφει ο Άρης Κωνσταντινίδης: «Επιδίωξη της αρχιτεκτονικής είναι μια κατασκευή με πνευματικό περιεχόμενο για ένα κοινό μέτρο, για μια καθολική ισορροπία. Η ποιότητα θα στέκει με αλήθεια πάνω από το ποσοτικό βάρος.» Στόχος μου ήταν ο ναός να εμπνέει την ενατένιση, την εσωτερικότητα και ο επισκέπτης προσκυνητής να βιώσει την υπέρβαση από το υλικό στο άϋλο, από το καθημερινό στο ιερό, από τον κτιστό άνθρωπο στον άκτιστο Θεό, μέσα από ένα συναίσθημα ελευθερίας, ηρεμίας, γαλήνης και χαράς, βιώνοντας έτσι τις βασικές αρχές της Ορθοδοξίας που δεν διαχωρίζει τη ζωή σε θρησκευτική και μη θρησκευτική σφαίρα. Θεωρώ ότι ο προβληματισμός για τη σύγχρονη οικοδόμηση ναών είναι να βρούμε την ταυτότητά μας με μια αληθινή, σύγχρονη αρχιτεκτονική, χωρίς στείρες μιμήσεις, αλλά βασισμένη στο βαθύτερο περιεχόμενο και τις αξίες του παρελθόντος, που θα εμπνέει την υπέρβαση από το καθημερινό στο ιερό, στραμμένη, όχι στο παρελθόν, αλλά στην ενόραση του μέλλοντος.



Εικ. 1. Σαντορίνη. Οία. Άποψη τμήματος του οικισμού με τον ναό του Τιμίου Σταυρού.



Εικ. 2. Σαντορίνη. Ακρωτήρι. Ναός Αγίας Αθηνάς. Άποψη από τα βορειοδυτικά.



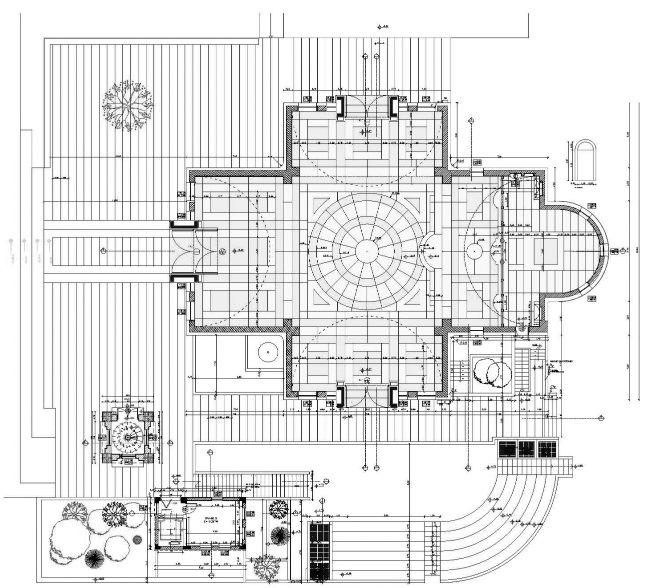
Εικ. 3. Σαντορίνη. Ακρωτήρι. Ναός Αγίας Αθηνάς. Άποψη από τα δυτικά.



Εικ. 4. Σαντορίνη. Ακρωτήρι. Ναός Αγίας Αθηνάς. Το πανηγυρόσπιτο.



Εικ. 5. Σαντορίνη. Ακρωτήρι. Ναός Αγίας Αθηνάς. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά.



Εικ. 6. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Κάτοψη.



Εικ. 7. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης.
Άποψη από ψηλά κατά τη διάρκεια της κατασκευής.



Εικ. 8. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Άποψη από τα βορειοδυτικά.



Εικ. 9. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Το κωδωνοστάσιο.



Εικ. 10. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Μερική άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 11. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Άποψη του εσωτερικού προς τα νότια.



Εικ. 12. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Φανερωμένης. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά.

Ἀφροδίτη Ἀ. Πασαλῆ

ΤΡΙΚΛΙΤΕΣ ΘΟΛΩΤΕΣ ΤΡΟΥΛΛΑΙΕΣ ΒΑΣΙΛΙΚΕΣ ΤΟΥ ΙΘ′ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΝΟΜΟ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Μετά τό ἔτος 1700 σημειώθηκε στόν ἑλλαδικό χῶρο κοινωνική καί οἰκονομική παρακμή τῶν ὀθωμανικῶν δυνάμεων καί ταυτοχρόνως πληθυσμιακή καί οἰκονομική ἄνοδος τῆς κοινωνίας τῶν Ἑλλήνων, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἀνασυγκρότηση τῶν ἑλληνικῶν δυνάμεων. Μεταξύ τῶν ὑπόδουλων Ἑλλήνων ἀναπτύχθηκε μία οἰκονομικῶς ἰσχυρή τάξη[1].

Μέ τίς μεγάλες κοινωνικές καί οἰκονομικές ἀνακατατάξεις πού ἔγιναν στόν χῶρο κατά τούς ΙΗ′ και ΙΘ′ αἰῶνες καί τήν ταυτόχρονη ἐξασθένηση τῆς τουρκικῆς καταπιέσεως δόθηκε ἡ δυνατότητα στά μέλη τῆς νέας κοινωνικῆς τάξεως τῶν Ἑλλήνων νά διαθέτουν χρηματικά ποσά ὡς χορηγίες γιά τήν ἀνέγερση καί τήν ἁγιογράφηση ναῶν καί μοναστηριῶν, ἀρχικῶς μικρῶν καί ἀργότερα μεγαλύτερων. Ὁ ΙΘ′ αἰῶνας εἶναι περίοδος ἀνανεώσεως καί ἀνθίσεως τῆς ναοδομίας. Ἔτσι παρήχθησαν ναοδομικά ἔργα ἁγιορείτικου τύπου σέ καθολικά μονῶν ὡς ἔκφραση σεβασμοῦ στίς παραδοσιακές ἀξίες καί τά βυζαντινά πρότυπα, βασιλικές μονόκλιτες καί μεγάλες τρίκλιτες, ἐνίοτε θολοσκεπεῖς ἀλλά συνήθως ξυλόστεγες, βασιλικές τρίκλιτες μέ ἐνσωμάτωση στοᾶς μέ ὑπερκείμενο γυναικωνίτη καί τύποι ναῶν πού διαμόρφωσαν τήν τάση τοῦ νεοβυζαντινισμοῦ.

Στόν νομό Τρικάλων, καί ἰδίως σέ πεδινές περιοχές, ἐντοπίσθηκαν μνημεῖα τοῦ ΙΘ′ αἰώνα, μονόκλιτοι καί τρίκλιτοι ξυλόστεγοι ναοί, καθώς καί ναοί σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου τύπου, οἱ τελευταῖοι ὡς ἐπιβίωση τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Πέραν αὐτῶν, κατά τίς ἔρευνές μας τά τελευταῖα χρόνια στήν περιοχή, ἐντοπίσαμε ἕξι ναούς τοῦ τύπου τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς, τρουλλαίας βασιλικῆς, χωρίς νά ἀποκλείεται ἡ ὕπαρξη καί ἄλλων.

Ἀπό αὐτούς, ἕνας (ἐνοριακός) βρίσκεται σέ ὀρεινή περιοχή καί πέντε (δύο κοιμητηριακοί καί τρεῖς ἐνοριακοί) σέ πεδινές περιοχές. Πρόκειται γιά τούς ναούς τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Ρίζωμα (1803) (Εἰκ. 1α-γ), τοῦ Ἁγίου Ἀθανα-

1. Χ. Μπούρας, «Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση», *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 3 (1969), 164-172.

σίου στίς Καρυές (1807) (κοιμητ.) (Εἰκ. 2α-β), τῆς Παναγίας Ἐπισκέψεως στά Τρίκαλα (1863-1877) (Εἰκ. 3α-γ), τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στή Ράξα (1875) (Εἰκ. 4α-γ), τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στή Θεόπετρα (1876) (κοιμητ.) (Εἰκ. 5α-γ) καί τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στή Τζούρτζια (1896) (Εἰκ. 6α-γ). Στόν πίνακα πού ἀκολουθεῖ καταγράφονται κατά τόπο καί χρονολογική σειρά οἱ ναοί καί τά βασικά χαρακτηριστικά τους. Ἀπό τούς ἕξι ναούς, τέσσερις εἶναι ἀφιερωμένοι στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο, ἕνας στήν Ἁγία Παρασκευή καί ἕνας στήν Παναγία Ἐπίσκεψη.

	Τόπος/ Τιμώμενος Άγιος/ Χρονολόγηση	Νάρθηξ στα δυτικά	Στοά	Τύμπανο τρούλλου	Κάλυψη κεντρικού κλίτους	Κάλυψη πλάγιων κλιτών	Κάλυψη κυρίως Ιερού Βήματος	Κάλυψη παραβημάτων	Κάλυψη νάρθηκα	Τοιχογραφίες	Ξυλόγλυπτα/ Λιθανάγλυφα	Κιονοστοιχίες	Απότμηση στέγης
1	Ρίζωμα/ Άγιος Αθανάσιος/ 1803	Μεταγενέστερος δικιόνιος - Ξύλινα στηρίγματα. Ισοϋψής στέγη	Μεταγενέστερη στη νότια πλευρά	Κυλινδρικό- 6 παράθυρα	Ημικύλινδρος	Κυκλικά φουρνικά	Ημικύλινδρος	Κυκλικά φουρνικά	Ξύλινο ταβάνι	Ναι/1861 Σαμαριναίοι (Ζήσης και Γεώργιος ή Μιχαήλ και Ζήσης Γεωργίου;)	Τέμπλο, άμβων, δεσποτικός θρόνος/ λιθανάγλυφα	Δύο εκ τριών κιόνων/ πεσσοί στο Ιερό Βήμα	Μερική ανατολικά και δυτικά
2	Καρυές/ Άγιος Αθανάσιος 1807 ανακαίνιση 1889 (κοιμητηριακός)	Μεταγενέστερος σχήματος Γ- διόροφος	Σχήματος Γ- μέρος νότιας και δυτικής πλευράς - διόροφη	Δωδεκαεδρικό- οκτώ παράθυρα- τέσσερα τυφλά αψιδώματα- πλίνθινος	Ημικύλινδρος	Επίπεδες οριζόντιες οροφές	Ημικύλινδρος	Επίπεδες οριζόντιες οροφές	Επίπεδη οροφή (μάλλον σκυρόδεμα)	Λίγες, νεώτερες	Τέμπλο (1893) άμβων, προσκυνητάρι, θρόνος (1909)	Δύο εκ τριών κιόνων/ πεσσοί στο Ιερό Βήμα	Μερική στην ανατολική πλευρά
	Τρίκαλα/ Αγία Επίσκεψις/ 1863-1877	Μεταγενέστερος σχήματος Π- διόροφος	Σχήματος Π- Διόροφη- Στον όροφο προς βορράν παρεκκλήσιον	Κυλινδρικό- τέσσερα παράθυρα και δώδεκα τυφλά αψιδώματα	Ημικύλινδρος	Φουρνικά- κυκλικά και ελλειψοειδή	Ημικύλινδρος	Φουρνικά ελλειψοειδή εγκαρσίως	Επίπεδη χαμηλότερα	Ναι, λίγες, Αθανάσιος εκ Σαμαρίνης	Κιβώριο, τέμπλο, άμβων, θρόνος	Πέντε κίονες. Πεσσοί στο Ιερό Βήμα	Μερική ανατολικά και δυτικά
4	Ράξα/ Άγιος Αθανάσιος/ 1875	Μεταγενέστερος σχήματος Γ- διόροφος	Σχήματος Γ - διόροφη	Οκταεδρικό- τέσσερα παράθυρα	Ημικύλινδρος	Κυκλικά Φουρνικά. Τα αντίστοιχα του τρούλλου διαμήκεις ημικύλινδροι	Ημικύλινδρος	Διαμήκεις θόλοι μικρότεροι του ημικυλίνδρου	Κεντρικό τμήμα ημικύλινδρος συνέχεια του ναού. Στα ακραία τμήματα Επίπεδη οριζόντια οροφή	Ναι, 1884	Τέμπλο (μέρος) (1884)	Τέσσερις κίονες. Πεσσοί στο Ιερό Βήμα	Μερική στην ανατολική πλευρά
5	Θεόπετρα/ Άγιος Αθανάσιος/ 1876 (κοιμητηριακός)	Νάρθηξ Ισοπλατής- διόροφος	Τετρακιόνιο προστώο στη νότια πλευρά	Οκταεδρικό- τέσσερα παράθυρα. Εσωτερικώς ελλειπτικής κατόψεως	Ημικύλινδρος	Φουρνικά. Τα διαμερίσματα που αντιστοιχούν στον τρούλλο με διαμήκεις ημικυλίνδρους	Ημικύλινδρος	Διαμήκεις ημικύλινδροι	Κεντρικό τμήμα- διαμήκεις ημικυλίνδρους		Τέμπλο, προσκυνητάρι, κιβώριο, άμβων, θρόνος/ Λιθανάγλυφη επιγραφή, λιθανάγλυφο θύρωμα	Τρεις κίονες. Πεσσοί στο Ιερό Βήμα, πεσσοί στον νάρθηκα	Μερική στην ανατολική και δυτική πλευρά
6	Τζούρτζια/ Αγία Παρασκευή/ 1896	Ισοπλατής στα δυτικά, σύγχρονος με τον ναό. Όροφος μάλλον μεταγενέστερος	Προστώο νότια. Στοά Στοά βόρεια με χαμηλή μονόρριχτη στέγη	Δεκαεξαεδρικό με φανό. Οκτώ παράθυρα, οκτώ τυφλά αψιδώματα	Τρία κυκλικά φουρνικά	Τέσσερα κυκλικά φουρνικά	Κυκλικό φουρνικό και δύο εγκάρσια τόξα που τετραγωνίζουν το άνοιγμα	Κυκλικά φουρνικά και δύο εγκάρσια τόξα	Τρία κυκλικά φουρνικά	Ναι	Τέμπλο ξυλόγλυπτο και ζωγραφιστό 1843, άμβων, θρόνος	Τρεις κίονες. Πεσσοί στο Ιερό Βήμα, πεσσοί στον νάρθηκα	Μερική Ανατολικά και δυτικά

Ὅλοι οἱ ναοί ἔχουν μεταγενέστερο νάρθηκα προσκολλημένο στά δυτικά, πλήν τῶν ναῶν στή Θεόπετρα καί στή Τζούρτζια, ὅπου οἱ νάρθηκες εἶναι σύγχρονοι μέ τούς ναούς. Ὁ νάρθηκας εἶναι ἰσοπλατής μέ τόν ναό στό Ρίζωμα, στή Θεόπετρα καί στή Τζούρτζια, σχήματος Γ (νότια καί δυτική πλευρά) στίς Καρυές καί στή Ράξα καί σχήματος Π στήν Παναγία Ἐπίσκεψη στά Τρίκαλα. Οἱ νάρθηκες εἶναι διόροφοι στούς ναούς στίς Καρυές, στά Τρίκαλα, στή Ράξα, στή Θεόπετρα καί στή Τζούρτζια, ὅπου ὅμως τό ἐπιτρέπει τό ὕψος τοῦ ναοῦ ἤ

δημιουργία ὀρόφου ἀποτελεῖ παντοῦ μεταγενέστερη ἐπέμβαση. Ὅλοι χωρίζονται μέ τοῖχο ἀπό τόν κυρίως ναό, ἐκτός ἀπό τούς ναούς στή Θεόπετρα καί τή Τζούρτζια, ὅπου ὁ διαχωρισμός γίνεται μέ πεσσούς.

Ἡ ὀροφή τοῦ νάρθηκα βρίσκεται στό ἴδιο ὕψος μέ τήν ὀροφή τοῦ ναοῦ στή Ράξα, στή Θεόπετρα καί στή Τζούρτζια, ἀποτελῶντας συνέχεια τῆς θολοδομίας τοῦ ναοῦ. Στούς ἄλλους ναούς ἡ ὀροφή βρίσκεται χαμηλότερα καί μᾶλλον πρόκειται γιά ξύλινα ταβάνια. Ἡ στέγη τοῦ νάρθηκα διαφοροποιεῖται μόνον στά Τρίκαλα, ἐνῶ σέ ὅλα τά ἄλλα μνημεῖα ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς στέγης τοῦ ναοῦ. Ἡ στάθμη δαπέδου διαφοροποιεῖται μέ ὑπερύψωση κατά τέσσερις βαθμίδες στό Ρίζωμα καί τρεῖς βαθμίδες στή Τζούρτζια. Σέ ὅλους τούς ἄλλους ναούς ἡ στάθμη δαπέδων νάρθηκα-κυρίως ναοῦ εἶναι κοινή.

Συμπληρωματικό τυπολογικό ἀλλά καί μορφολογικό χαρακτηριστικό ἀποτελοῦν οἱ ἐξωτερικές στοές. Εἶναι νεώτερες προσθῆκες στόν ἀρχικό πυρῆνα, πού ὅμως, μᾶλλον ἀντικατέστησαν προϋφιστάμενες κατασκευές. Ἀναπτύσσονται στή νότια (Ρίζωμα), στή βόρεια (Τζούρτζια), στή νότια καί δυτική (Καρυές, Ράξα) ἤ και στίς τρεῖς πλευρές (νότια, δυτική, βόρεια) σέ σχῆμα Π (Τρίκαλα). Εἶναι ξύλινες (Ρίζωμα) ἤ λίθινες μέ τοξοστοιχίες και ὑπερκείμενο γυναικωνίτη (Καρυές, Τρίκαλα, Ράξα) ἤ χωρίς γυναικωνίτη (Τζούρτζια).

Οἱ στοές (χαγιάτια) χρησιμοποιοῦνται συχνά τήν ἐποχή αὐτή στίς βασιλικές τῆς Μακεδονίας, τῆς Ἠπείρου, τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος καί τοῦ Πηλίου. Ἡ ὕπαρξη, εἰδικῶς τῶν ἐξωτερικῶν στοῶν μέ ξύλινους στύλους πού ἀπαντοῦν συνήθως στούς ναούς τοῦ Πηλίου, ὀφείλεται σέ ἐπίδραση τῆς κοσμικῆς ἀρχιτεκτονικῆς στήν ἐκκλησιαστική. Οἱ στοές αὐτοῦ τοῦ εἴδους βρίσκονται ἀπό ἄποψη τυπολογίας πιό κοντά στά χαγιάτια τῶν σπιτιῶν.

Καινούριο στοιχεῖο πού ἐμφανίζεται στίς μεταβυζαντινές βασιλικές τῶν ὄψιμων χρόνων οἱ στοές, ξύλινες ἤ λίθινες, ἀποτελοῦν αἰσθητικά μέσα ἀναδείξεως τῶν ναῶν, συμβάλλοντας στήν κλιμάκωση τῶν ὄγκων καί δίνοντας γραφικότητα στά κτίσματα. Αποτελούν ταυτόχρονα μέσα χρηστικά και προστασίας ἀπό τίς κλιματολογικές συνθῆκες, παίζουν δέ καί κοινωνικό ρόλο, ἐφ' ὅσον ἐξυπηρετοῦν τήν ἐπικοινωνία τῶν πιστῶν. Οἱ στοές μέ, ἤ χωρίς, ὑπερκείμενο γυναικωνίτη, διαμορφώνουν ἡμιυπαίθριους χώρους, ὑποκαθιστῶντας τίς βυζαντινές στοές, στίς ὁποίες ἔχουν τά ἀπώτερα πρότυπά τους, καί φέρνοντας τήν ἀρχιτεκτονική τῶν ὄψιμων ναῶν κοντά στή λαϊκή παράδοση.

Κιστό τετρακιόνιο προστῶο στήν εἴσοδο στή νότια καί βόρεια πλευρά ἀντιστοίχως ἔχουν οἱ ναοί στή Θεόπετρα καί στή Τζούρτζια.

Οἱ κιονοστοιχίες διαχωρισμοῦ τῶν κλιτῶν ἀποτελοῦνται ἀπό τρεῖς κίονες ἡ κάθε μία, ἐκτός τοῦ ναοῦ στή Ράξα, ὅπου ὑπάρχουν τέσσερις κίονες, καί τοῦ ναοῦ στά Τρίκαλα, ὃπου οἱ κίονες είναι πέντε. Σέ ὅλους τούς ναούς, μεταξύ κυρίως ναοῦ καί Ἱερού Βήματος, παρεμβάλλονται πεσσοί, μπροστά ἀπό τούς ὁποίους ὑψώνεται τό ξυλόγλυπτο τέμπλο.

Ὅλα τά στηρίγματα, κίονες καί πεσσοί, νώνονται μεταξύ τους καί μέ τούς ἀπέναντι τοίχους μέ φαρδειά ἡμικυκλικά τόξα. Τά ἐπί μέρους τμήματα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους καί τό κυρίως Ἱερό Βῆμα καλύπτονται μέ διαμήκη ἡμικύλινδρο, ἐκτός τοῦ ναοῦ στή Τζούρτζια, ὅπου τά πέντε ἀπό τά ἔξι δημιουργούμενα διαμερίσματα καλύπτονται μέ φουρνικά κυκλικῆς κατόψεως.

Τά ἐπί μέρους διαμερίσματα τῶν πλάγιων κλιτῶν καλύπτονται μέ φουρνικά κυκλικῆς ἤ ἐλλειπτικῆς κατόψεως στό Ρίζωμα, στά Τρίκαλα, στή Τζούρτζια, στή Ράξα καί στή Θεόπετρα. Στούς δύο τελευταίους ναούς τά παραβήματα καί τά πλάγια διαμερίσματα πού ἀντιστοιχοῦν στό διαμέρισμα τοῦ τρούλλου καλύπτονται μέ διαμήκεις ἡμικυλίνδρους. Στίς Καρυές τά πλάγια διαμερίσματα καί τά παραβήματα ἔχουν σήμερα ὁριζόντιες ἐπίπεδες ὀροφές ἀπό σκυρόδεμα, ἀποτέλεσμα νεώτερων ἐπεμβάσεων. Στήν κάλυψη τῶν ἐπί μέρους διαμερισμάτων προτιμῶνται οἱ θόλοι κυκλικῆς ἤ ἐλλειπτικῆς κατόψεως ἀπό τά σταυροθόλια καί τούς ἡμικυλίνδρους. Οἱ ἡμισφαιρικοί θόλοι ἔχουν μικρή διάμετρο καί παρατίθενται σέ σειρά, ὅπως γίνεται στίς στοές στά ὀθωμανικά τεμένη. Ὁ φόβος, ἴσως, τῶν μεγάλων ἀνοιγμάτων, ὁδήγησε στήν ἀνόργανη λύση τῆς χρήσεως δευτερευόντων τόξων γιά τετραγωνισμό τῶν καλυπτόμενων χώρων ἤ καί γιά μείωση τῶν ἀνοιγμάτων.

Ἑνιαία δίρριχτη στέγη καλύπτει τούς ναούς. Οἱ στέγες φέρουν μερικῶς λοξές ἀποτμήσεις στίς στενές πλευρές (κομμάδες), γνωστές στήν οἰκοδομική τεχνική τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀπό τή στέγη ἀναδύεται τροῦλλος μικρῆς διαμέτρου. Ἡ στέγη τῶν ναῶν κατά τήν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας καί ἰδίως ἀπό τούς ΙΣΤ′- ΙΖ′ αἰῶνες ἁπλοποιεῖται. Ἐνῶ στούς σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένους ναούς συμπεριλαμβάνει τά γωνιαία διαμερίσματα κάτω ἀπό τήν κάλυψη τῆς ἀνατολικῆς καί δυτικῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ, κατά τούς ΙΗ′- ΙΘ′ αἰῶνες καλύπτει ὅλα τά διαμερίσματα τοῦ ναοῦ.

Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ προσκολλᾶται στό ὀρθογώνιο τῆς κατόψεως καί εἶναι ἐξωτερικῶς ἡμικυκλική μέ ἐξαίρεση τόν ναό στή Τζούρτζια πού εἶναι ἑπτάπλευρη. Οἱ κόγχες τῶν παραβημάτων ἐνσωματώνονται πάντα στό πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.

Ἐνῶ οἱ περισσότεροι ναοί πού ἀνεγέρθηκαν τήν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας εἶναι ἐξωτερικῶς κτίρια μετριόφρονα καί μικρῶν διαστάσεων, ἐξαιρουμένων τῶν καθολικῶν μονῶν πού ἀκολουθοῦν τά ἁγιορείτικα πρότυπα, οἱ ἐξεταζόμενοι ναοί ἐμφανίζουν μεγάλες διαστάσεις καί ὑψηλές ἀναλογίες. Στεροῦνται ὅμως τῆς τεχνικῆς ἀρτιότητας καί τοῦ μορφολογικοῦ πλούτου τῶν βυζαντινῶν. Ἡ διάπλαση τῶν ἐξωτερικῶν ἐπιφανειῶν παρουσιάζει λιτότητα. Τά παράθυρα εἶναι στενά ἔξω καί διευρύνονται πρός τά μέσα, ἡ στέγη ἑνιαία, δίρριχτη μέ μερική ἀπότμηση στίς στενές πλευρές. Εἶναι φανερή ἡ ἐπιμονή στό στοιχεῖο τοῦ τρούλλου, ὁ ὁποίος ὅμως ἐδῶ ἔχει μόνον συμβολικό χαρακτῆρα, χωρίς νά τονίζεται, ὅπως στούς βυζαντινούς ναούς. Εἶναι ραδινός καί μέ μικρή διάμετρο. Οἱ

ἐξωτερικές ἐπιφάνειες τῶν τυμπάνων ὁρισμένων τρούλλων ἔχουν τυφλά, τοξωτά, ἀβαθῆ ἀψιδώματα (Τρίκαλα, Καρυές). Στή Τζούρτζια τό τύμπανο εἶναι δεκαεξαεδρικό ἐξωτερικῶς καί στήν κάλυψή του ὑπάρχει φανός, ἀθέατος ἀπό μέσα.

Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἐνίοτε διαρθρώνεται μέ τυφλά, τοξωτά, ἀβαθῆ ἀψιδώματα (Ρίζωμα, Ράξα, Τρίκαλα). Οἱ κτιστές τοξοστοιχίες τῶν στοῶν πατοῦν σέ κίονες ἤ πεσσούς καί μειώνουν τήν βαρύτητα τῶν ὄγκων διαρθρώνοντας ἁρμονικά τίς ὄψεις. Τά θυρώματα τοῦ ΙΗ' αἰώνα, μέ τίς πλατειές ἐπενδύσεις τῶν παραστάδων καί τόν λιθανάγλυφο διάκοσμο, συνεχίζουν νά ἐμφανίζονται καί ἐδῶ (Ρίζωμα, Θεόπετρα).

Τά κωδωνοστάσια, εἴτε σέ ἐπαφή με τούς ναούς (Ρίζωμα, Καρυές, Τρίκαλα), εἴτε σέ ἀπόσταση (Ράξα, Θεόπετρα, Τζούρτζια), εἶναι πύργοι τετραγωνικῆς κατόψεως μέ τοίχους διάτρητους ἀπό τοξωτά ἀνοίγματα. Ἀποτελοῦν βασικό στοιχεῖο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς συνθέσεως, τονίζοντας τήν καθ' ὕψος διάσταση.

Ἡ πολυπλοκότητα τῆς θολοδομίας, ἀθέατη ἐξωτερικῶς, συμβάλλει στήν ἐνδιαφέρουσα μορφολογική διάπλαση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου. Οἱ ἐσωτερικές ἐπιφάνειες διασπῶνται σέ πολλές μικρότερες. Οἱ θόλοι δίνουν τήν δυνατότητα ἀναπτύξεως τοιχογραφικοῦ διακόσμου προσφέροντας μεγάλες ἐπιφάνειες, συγχρόνως ὅμως ἐντυπωσιάζουν τόν θεατή. Ὅλοι οἱ ἐξεταζόμενοι ναοί, πλήν ἐκείνου στή Θεόπετρα, ἔχουν τοιχογραφίες. Τή μορφολογική διάπλαση συμπληρώνουν τά ξυλόγλυπτα χρυσωμένα τέμπλα, οἱ ἄμβωνες, οἱ δεσποτικοί θρόνοι καί τά προσκυνητάρια. Στούς ναούς στά Τρίκαλα καί στή Θεόπετρα, στό Ἱερό Βῆμα, ἄνωθεν τῆς Ἁγίας Τράπεζας, ὑπάρχει καί ξυλόγλυπτο κιβώριο.

Στήν κατασκευή τῶν ἕξι ἐξεταζόμενων ναῶν παρατηροῦμε ὅτι οἱ ἀρχιτεκτονικές ἀξίες τοῦ παρελθόντος ἀντικαθίστανται ἀπό νέες, προερχόμενες ἀπό τή λαϊκή παράδοση. Ἐντοπίζονται κάποιες τεχνικές ἀδεξιότητες. Ἐπίσης διακρίνεται μία προσπάθεια τῶν τεχνιτῶν νά διευκολυνθοῦν, χρησιμοποιῶντας πρός τοῦτο μικρούς, τυφλούς, σφαιρικούς θόλους, στή θέση ἡμικυλίνδρων, ἤ δευτερεύοντα τόξα γιά νά τετραγωνίσουν τούς καλυπτόμενους χώρους.

Ἡ ἐμμονή στήν παράδοση εἶναι φανερή, οἱ παλαιοί ὅμως τρόποι κατασκευῆς ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ καί οἱ μορφές ἔχουν ἀλλοιωθεῖ. Οἱ στοές γίνονται χαμηλές, ἡ κάλυψη μέ ἑνιαία στέγη μέ μερικές ἀποτμήσεις.

Ἡ χρήση τοῦ τρούλλου δίνει στόν ναό μνημειακό χαρακτήρα. Ἔτσι ὅμως δημιουργεῖται ἡ ἀνάγκη γιά ἀντιστηρίξεις, διότι τά φορτία εἶναι μεγάλα. Συγχρόνως ὑπάρχουν πλάγιες ὠθήσεις. Οἱ κατασκευές αὐτές πλέον γίνονται ἀπό ἐξειδικευμένους τεχνίτες, οἱ ὁποῖοι γνωρίζουν καλά νά ἐπιλύουν τά δομοστατικά προβλήματα πού παρουσιάζονται. Ὁ τύπος τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς τρουλλαίας βασιλικῆς είναι πιό δαπανηρός καί ἐφαρμόζεται σέ τόπους μέ οἰκονομική εὐμάρεια.

Ὁ τύπος τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς, τρουλλαίας βασιλικῆς πρωτοεμφανίσθηκε στή χριστιανική ἀνατολή πολύ παλαιά καί ἐξελίχθηκε[2]. Ἀφετηρία τοῦ τύπου τῶν ναῶν τοῦ ΙΘ′ αἰώνα πού ἐξετάζουμε εἶναι ἡ τρίκλιτη βασιλική τῆς ὑστεροβυζαντινῆς ἐποχῆς, ἀπό ὅπου καταργήθηκαν τά ὑπερῶα, ἐνῶ ἡ κάλυψη γίνεται μέ ἑνιαία δίρριχτη στέγη, ἀπό τήν ὁποία ἀναδύεται ὁ τροῦλλος, μέ παραδείγματα ἀπό τούς βυζαντινούς χρόνους τήν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ[3] καί τήν Βλαχέρνα τῆς Ἄρτας[4]. Στά μνημεῖα αὐτά γίνεται χρήση σειρᾶς ἡμισφαιρικῶν θολίσκων ἀντί τῆς συνήθους καμάρας γιά τήν κάλυψη τῶν πλάγιων κλιτῶν, ὅπως καί στά ἐξεταζόμενα μνημεῖα.

Ὁ τύπος σπανίζει κατά τά πρῶτα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας[5]. Τήν ἐποχή αὐτή χρησιμοποιεῖται εὐρέως ὁ τύπος τῆς τρίκλιτης, δρομικῆς, ξυλόστεγης βασιλικῆς, ἡ ὁποία ἀφθονεῖ στή Βόρεια Ἑλλάδα[6]. Ἡ τρίκλιτη, θολωτή τρουλλαία βασιλική εἶναι γνωστή στόν ἠπειρωτικό ἑλλαδικό χῶρο κατά τά χρόνια τῆς ὕστερης Τουρκοκρατίας, ἀπό τόν ΙΖ′ αἰώνα καί μετά. Ἡ ἐφαρμογή της ἦταν περισσότερο δαπανηρή λόγω τοῦ μεγέθους της, ἀποδίδεται δέ στήν ἀνάγκη ἀνεγέρσεως κοινοτικῶν ναῶν μέ μεγάλη χωρητικότητα. Αὐτό, βεβαίως, σέ συνδυασμό μέ τήν οἰκονομική ἄνθιση κάποιων περιοχῶν καί μέ τό γεγονός ὅτι κάποιοι τόποι εἶναι ἀπρόσιτοι στούς Τούρκους ἤ βρίσκονται σέ καθεστώς προνομίων. Ἡ χρήση θόλων καί τρούλλου στήν κάλυψη ἀπαντᾶ σέ μνημεία ὅπου ὑπάρχει πρόθεση πλουσιότερης κατασκευῆς.

Τρίκλιτες, θολωτές, τρουλλαῖες βασιλικές στόν ἑλλαδικό χώρο μποροῦμε νά ἀναφέρουμε μέ χρονολογική σειρά ἀνεγέρσεως: Τόν ΙΖ′ αἰώνα τόν ναό τῶν Ταξιαρχῶν στό χωριό Ταξιάρχες (Κριτσίνι) Τρικάλων (1625)[7] τό παλαιότερο παράδειγμα, τήν Φανερωμένη Σαλαμίνας (1611-1670 κατά Γ. Σωτηρίου ἤ 1690-1700 κατά Δ. Πάλλαν)[8], τήν Παναγία Βλαχογοραντζῆ στό Ἀργυρόκαστρο

2. Γιά τήν ἐμφάνιση καί τήν ἐξέλιξη τῆς τρίκλιτης μετά τρούλλου βασιλικῆς βλ. Γ. Σωτηρίου, «Ἡ ἐν Σαλαμίνι Μονή τῆς Φανερωμένης (Συμβολή εἰς τήν ἐξέλιξιν τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τύπου τῆς βασιλικῆς μετά τρούλλου)», *ΕΕΒΣ* 1, 1924, 131-138.

3. G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 35

4. Π. Βοκοτόπουλος, *Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική εἰς τήν Δυτικήν Στερεάν Ἑλλάδα καί τήν Ἤπειρον ἀπό τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος*, Θεσσαλονίκη 1992, σ.21 καί σχ. 7.

5. Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανική καί Βυζαντινή Ἀρχαιολογία*, Ἀθῆναι 1942, 499.

6. A. Orlandos, «Ein Spätbyzantinischer Hallenkirchen- Typus Nordgriechenlands», *JÖB* 21, 1972, 29 κ.έ., ὅπου δίδονται πολλά παραδείγματα.

7. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Δύο Ἀνέκδοτοι Ναοί τῆς Περιοχῆς Τρικάλων», *ΑΒΜΕ*, Γ′ (1937), 161-165.

8. Σωτηρίου, *Ἀρχαιολογία*, σ. 111 Εἰκ. 2 (κάτοψη - τομή). Μ. Μπίρης, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Φανερωμένης στήν Σαλαμίνα», *Ἐκκλησίες* 3, Ἀθήνα 1989, σ. 180 Εἰκ. 2 (κάτοψη). Μ. Γκητάκος, *Ἡ Μονή τῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμίνας*, Ἀθήνα 1981, μέ ἀνάλυση τῶν ἱστορικῶν τεκμηρίων τοῦ μνημείου. Δ. Πάλλας, «Μία Ἀνώνυμη Ἐκκλησία τοῦ Ἀκροκορίνθου καί ἡ

στήν Αλβανία (τοιχογρ. 1629)[9], τόν ναό στούς Μεγκουλαίους στήν Ἀλβανία (ΙΣΤ΄- ΙΖ΄ αἰ.)[10], τήν Ἀνώνυμη Ἀκροκορίνθου (1685-1715)[11], τήν Ἁγία Τριάδα Δίβρης Καλαβρύτων[12], τήν Ἁγία Τριάδα Μελιταίας[13].

Τόν ΙΗ΄ αἰῶνα ἀναφέρουμε τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Μοναστήρι τῆς Ὕδρας (1766-1774)[14], τό Γενέσιο τῆς Θεοτόκου στό Ρωμανό Λάκκας Σουλίου (1776)[15], τούς Ἁγίους Ἀθανάσιο καί Κύριλλο στήν Ὑδροῦσα τῆς Σάμου (1782)[16], τό Γενέσιο τῆς Θεοτόκου στό Θεσπρωτικό Πρέβεζας (1794, τοιχογρ. 1797)[17], τό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Νικολάου (Κάτω Ξενιά) (1794) στή σημερινή του μορφή[18].

Τόν ΙΘ΄ αἰώνα, σύγχρονα μέ τά ἐξεταζόμενα μνημεῖα, ἐπισημαίνουμε τόν Ἅγιο Γεώργιο στό Σόλο Καλαβρύτων (1806)[19], τόν Ἅγιο-Δημήτρη στή Σαλαμίνα (1806)[20], τούς Ἁγίους Θεοδώρους ἤ Ἅγιο Θεόδωρο τόν Στρατηλάτη στή Μεγάλη Πουλιάνα, σήμερα Πηγή Τρικάλων (1814), κατεδαφισμένο[21], τό καθολικό τῆς μονῆς Ταξιαρχών στόν Ταξιάρχη (Κοτσκό) Γρεβενῶν (1815)[22], τήν

Φανερωμένη τῆς Σαλαμίνας», *Πελοποννησιακή Πρωτοχρονιά* Γ΄ (1959), 41-42, 44-46.

9. P. Thomo, *Kishat Pasbizantine në Shqipërine e Jugut*, Tirane 1998, σ. 125 Εἰκ. 38 (κάτοψη-τομή).

10. Χ. Μπούρας, «Ἡ Βυζαντινή Παράδοση στήν Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στά Βαλκάνια τοῦ 16ου και τοῦ 17ου αἰῶνος», *Ἡ Βυζαντινή Παράδοση μετά τήν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης*, ἐπιμέλεια J.J. Yiannias, ἔκδ. ΜΙΕΤ, Ἀθήνα 1994, σ. 155.

11. Πάλλας, Ἐκκλησία Ἀκροκορίνθου, 41-42, 44-46. Ἀ. Πετρονώτης, «Ὁ Ἅγιο-Δημήτρης τῆς Πόλης Σαλαμίνας», *Ἐκκλησίες* 1, Ἀθήνα 1979, σ. 204, Εἰκ. 1 (κάτοψη).

12. Μπούρας, «Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση», 164, Εἰκ.1 .

13. Π. Παπαδάκης, «Ἡ Ἁγία Τριάδα Μελιταίας», *Ἐκκλησίες* 1, Ἀθήνα 1979, σ. 171 Εἰκ. 3 (τομή), Εἰκ. 4 (κάτοψη).

14. Σ. Παπαϊωάννου, *Τά Ἑλληνικά Μοναστήρια σάν Ἀρχιτεκτονικές Συνθέσεις*, Ἀθήνα 1977, σ. 37 Εἰκ. 73 (κάτοψη), 40 Εἰκ. 71 (τομή), Πετρονώτης, «Ὁ Ἅγιο-Δημήτρης» σ. 204, Εἰκ. 3.

15. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 30 1975, Χρον., 228.

16. Κ. Παπαϊωάννου, «Ὁ Ναός τῶν Ἁγίων Ἀθανασίου καί Κυρίλλου στήν Ὑδροῦσα τῆς Σάμου», *Ἐκκλησίες* 4, Ἀθήνα 1993, σ. 174, Εἰκ. 2 (κάτοψη), σ. 175, Εἰκ. 3 (τομή). Ὁ τύπος δεν είναι διαδεδομένος στη Σάμο. Ὁ συγκεκριμένος ναός τυπικά ἀνήκει στίς τρίκλιτες, θολωτές, τρουλλαῖες βασιλικές, ἀλλά παρουσιάζει σημαντικές διαφορές ἀπό τά γνωστά παραδείγματα, βλ. Κ. Παπαϊωάννου, *Τά Ἑλληνικά Μοναστήρια* , 179.

17. Ἀ. Τζάκου, «Γενέσιον τῆς Θεοτόκου στό Θεσπρωτικό Πρέβεζας», *Ἐκκλησίες* 2, Ἀθήνα 1982, σ. 113 Εἰκ. 2, 3, 4.

18. Λ. Δεριζιώτης, «Μονή Ἁγίου Νικολάου (Κάτω Ξενιά)», *Ἐν Βόλω, Ἀφιέρωμα στά Χριστιανικά Μνημεῖα τῆς Μαγνησίας*, τεῦχ. 12ο, Ἰαν.- Μάρτιος 2004, σ. 55, Εἰκ. 6 (κάτοψη).

19. Ἀ. Ἀγοροπούλου-Μπιρμπίλη, «Ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Σόλο Καλαβρύτων», *Ἐκκλησίες* 6, Ἀθήνα 2002, σ. 114, Εἰκ. 5 (κάτοψη, τομή).

20. Πετρονώτης, « Ἅγιο-Δημήτρης», 198-199, Εἰκ. 2, 3, 4.

21. Πετρονώτης, « Ἅγιο-Δημήτρης», 202 και σημ. 24-29.

22. Ν. Μουτσόπουλος, *Γρεβενά. Ἀρχαιότητες, Κάστρα, Οἰκισμοί, Μοναστήρια καί Ἐκ-*

Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Προάστιο (Παραπράσταινα) Καρδίτσας (Παναγία Ἐλαφιώτισσα)[23], τό Γενέσιο τῆς Θεοτόκου στό Σιστρούνι Λάκκας Σουλίου (1876)[24], τόν Ἅγιο Νικόλαο στούς Καλαρρύτες, τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Συρράκο (1834) καί τήν Ἁγία Παρασκευή στά Πράμαντα (1911)[25].

Στούς παραπάνω ναούς θά συμπεριλάβουμε τό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Λαυρεντίου στό Πήλιο στή σημερινή μορφή του,[26] τό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Γεωργίου στό Μοναστηράκι Κερκίνης (νομός Σερρῶν) (ΙΘ′ αἰ.)[27] καί τούς Ἁγίους Κωνσταντίνο καί Ἑλένη στή Λυγαριά Σερρῶν (ΙΘ′ αἰ.).[28]

Ἐπίσης θά ἀναφέρουμε μνημεῖα τῶν Κυκλάδων πού εἶναι ἐνοριακοί ναοί, κτίσματα μεγάλων διαστάσεων, ἄνισα διανεμημένα στά διάφορα νησιά, στή Νάξο, στή Θύρα (τρεῖς ναοί), στήν Κύθνο (δύο ναοί) καί στήν Ἄνδρο.[29]

Τέλος, τίς τρίκλιτες, θολωτές, πολύτρουλλες βασιλικές στίς ὁποίες ἀνήκει καί ἡ προαναφερθεῖσα Φανερωμένη στή Σαλαμίνα πού ἀποτελεῖ καί τό πρότυπο γιά αὐτές πού ἀκολουθοῦν, τό καθολικό τῆς μονῆς τῶν Ταξιαρχῶν στή Νεράϊδα Στυλίδας (1750),[30] τήν Ἁγία Τριάδα στό Καστέλλι Σπετσῶν (1793)[31] καί τόν Ἅγιο Γεώργιο στή Ζάχολη (1811).[32]

κλησίες τοῦ Νομοῦ Γρεβενῶν, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 296-303 και Εἰκ. 373-375.

23. Προσωπικό ἀρχεῖο.

24. Σ. Δάκαρης, *ΑΔ* 20 1965, Χρον., σ. 354 Πίν. 420γ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ*, 30 1975, Χρον., 227-228. Δ. Καμαρούλιας, *Τά Μοναστήρια τῆς Ἠπείρου*, Ἀθήνα ἄ.χ., 485-488. Τό μνημεῖο ἔχει καί βυζαντινή φάση (1156-Δεσποτάτο Ἠπείρου).

25. Προσωπικό ἀρχεῖο.

26. Ὁ ναός στήν ἀρχική του μορφή πιθανόν νά ἀνῆκε στόν τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου, βλ. Ρ. Λεωνιδοπούλου-Στυλιανοῦ, «Παρατηρήσεις στό Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου Πηλίου», *ΔΧΑΕ*, Θ' (1977-1979), σ. 230, Εἰκ. 1α, β (κάτοψη-τομή).

27. Σ. Δαδάκη, «Ἡ Μεταβυζαντινή Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στήν περιοχή τῶν Σερρῶν», *Πρακτικά Β′Διεθνούς Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου "Οἱ Σέρρες καί ἡ Περιοχή τους ἀπό τήν Ὀθωμανική Κατάκτηση μέχρι τή Σύγχρονη Ἐποχή"*, Σέρρες 2013, τ. Β′, σ. 725, 728, Εἰκ.11.

28. Σ. Δαδάκη, «Ἡ Μεταβυζαντινή Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στήν περιοχή τῶν Σερρῶν», σ. 725, 731 σχ. 5, σ. 738, Εἰκ. 12.

29. Γ. Δημητροκάλλης, «Τυπολογική καί Μορφολογική Θεώρηση τῆς Μεταβυζαντινῆς Ναοδομίας τῶν Κυκλάδων», *Ἐκκλησίες* 4, Ἀθήνα 1993, 193.

30. Ὁ ναός ἔχει πλάγιους χορούς, Π. Λαζαρίδης, Μεσαιωνικά Φθιώτιδος-Φωκίδος, *ΑΔ* 17 1961/62, Χρον., σ. 168 καί Πίν. 185β. Ἀ. Πασαλῆ, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Ταξιαρχῶν στή Νεράιδα Στυλίδας», *Τριακοστό Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*. Πρόγραμμα καί Περιλήψεις Εἰσηγήσεων καί Ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 2014, 106-107.

31. Πετρονώτης, « Ἅγιο-Δημήτρης», σ. 204, Εἰκ. 4 (κάτοψη). Λ. Μιχαλόπουλος, «Ναοί στό Καστέλλι τῶν Σπετσῶν», *Ἐκκλησίες* 3, Ἀθήνα 1989, σ. 222, Εἰκ. 30-31 (κάτοψη-τομή).

32. Ἀ. Πετρονώτης, «Ἡ Πολύτρουλλη Βασιλική τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ζάχολης», Ἐκκλησίες 2, Ἀθήνα 1982, σ. 262, Εἰκ. 8, 9.

Στά μνημεῖα τοῦ νομοῦ Τρικάλων οἱ τροῦλλοι στηρίζονται σέ τέσσερις κίονες στήν προσπάθεια συσχετισμοῦ μέ τήν παράδοση τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου, μέ ἐξαίρεση τούς ναούς στά Τρίκαλα καί στίς Καρυές, ὅπου ἡ στήριξη γίνεται σέ ἕξι κίονες. Ἀνάλογη στήριξη τοῦ τρούλλου σέ ἕξι κίονες ἔχουμε καί σέ ἄλλους ναούς τοῦ ἴδιου τύπου, ὅπως στό καθολικό τῆς μονῆς Φανερωμένης στή Σαλαμίνα,[33] στήν Ἁγία Τριάδα στό Καστέλλι Σπετσῶν[34] καί στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Μοναστήρι τῆς Ὕδρας.[35]

Ὁ τύπος τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς, τρουλλαίας βασιλικῆς ἀντικαθιστᾶ τόν ἕως τότε ἐφαρμοζόμενο τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου, τόν ὁποῖο ἐνίοτε ἀποπειρᾶται νά μιμηθεῖ μέ τήν ἑνιαία δίρριχτη στέγη, μέ τήν ἐμφάνιση ψευδῶν ἐγκάρσιων κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ἑκατέρωθεν τοῦ τρούλλου, ὅπως συμβαίνει στόν ναό τῶν Ταξιαρχῶν στό χωριό Ταξιάρχες (Κριτσίνι) Τρικάλων, ἀπό τά παλαιότερα παραδείγματα (1625), ἤ μέ ψευδῆ ἐγκάρσια νότια κεραία, ὅπως στόν ναό τῶν Ἁγίων Θεοδώρων ἤ Ἅγιο Θεόδωρο τόν Στρατηλάτη στήν Μεγάλη Πουλιάνα (σημερινή Πηγή) Τρικάλων (1814).

Σέ γενικές γραμμές διαπιστώνουμε ὅτι στούς ἕξι ἐξεταζόμενους ναούς ὑπάρχει τυπολογική πειθαρχία στά παλαιά πρότυπα. Οἱ ναοί, ἴσως γιά λόγους λειτουργικούς καί συναισθηματικούς, ἀποτελοῦν ἐπιβιώσεις βυζαντινῶν προτύπων. Δέν ὑπάρχει ὅμως ἀντίστοιχη μορφολογική πειθαρχία στήν ἐξωτερική ἐμφάνιση, ἐφ' ὅσον οἱ μορφές νοθεύονται ἀπό τή χρήση στοιχείων τῆς λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς καί ἀπό τεχνική ἀδυναμία. Συμπεραίνουμε ὅτι στόν συγκεκριμένο χῶρο ὑπάρχει τάση νά συνδυασθεῖ ἡ τρίκλιτη βασιλική μέ τόν σταυροειδῆ τρουλλαῖο ναό. Ἔχουμε κατασκευή φιλόδοξων ἔργων πού διαφοροποιοῦνται ἀπό τά καθιερωμένα, ἀποτελῶντας κάποια αὐτόνομη ἑνότητα. Μιμοῦνται ἴσως παλαιότερα μεγαλόπνοα μνημεῖα. Ἡ κατασκευή τους ὀφείλεται στήν προσπάθεια τῶν κατοίκων νά ἔχουν στή διάθεσή τους μεγάλα ναοδομικά κτίρια, προκειμένου νά καλύψουν τίς ἀνάγκες τοῦ ὁλοένα αὐξανόμενου πληθυσμοῦ, ἔχοντας ὡς ἀφετηρία τά βυζαντινά πρότυπα και στηριζόμενοι στά τεχνικά μέσα και, κυρίως, στήν οἰκονομική ἄνθηση τῆς ἐποχῆς.

---

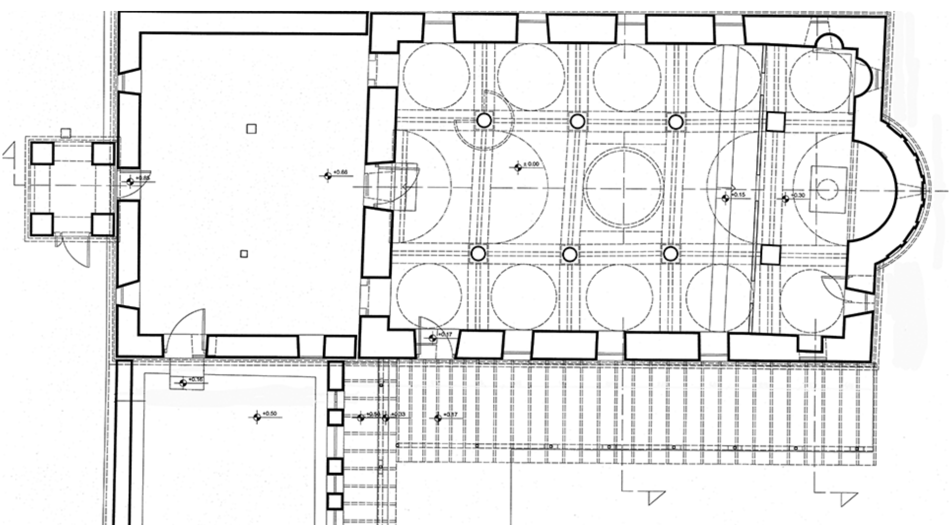
33. Σωτηρίου, «Ἡ ἐν Σαλαμίνι Μονή τῆς Φανερωμένης», σ. 109, Εἰκ. 2 (κάτοψη-τομή), Μπίρης, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Φανερωμένης στήν Σαλαμίνα», σ. 180, Εἰκ. 2 (κάτοψη), 183 Εἰκ. 7 (τομή).

34. Μιχαλόπουλος, «Ναοί στό Καστέλλι τῶν Σπετσῶν», σ.222, Εἰκ. 30-31 (κάτοψη-τομή).

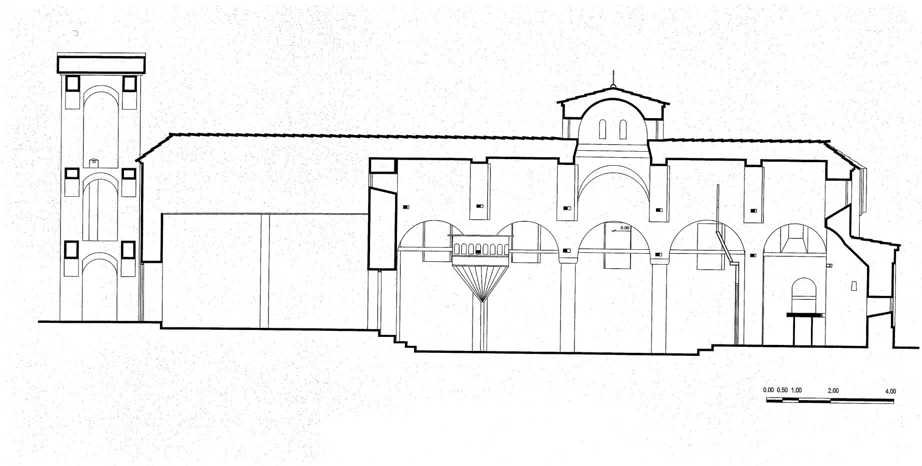
35. Πετρονώτης, « Ἅγιο-Δημήτρης», σ. 204, Εἰκ. 3 (κάτοψη).



Εἰκ. 1α. Ρίζωμα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1803). Νότια ἄποψη.



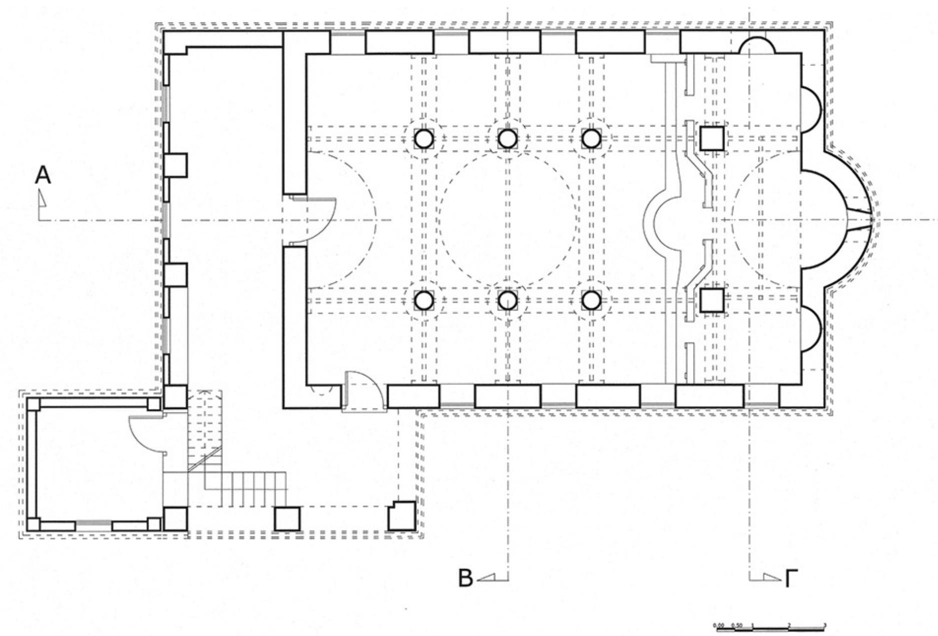
Εἰκ. 1β. Ρίζωμα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1803). Κάτοψη.



Εἰκ. 1γ. Ρίζωμα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1803). Τομή κατά μῆκος.



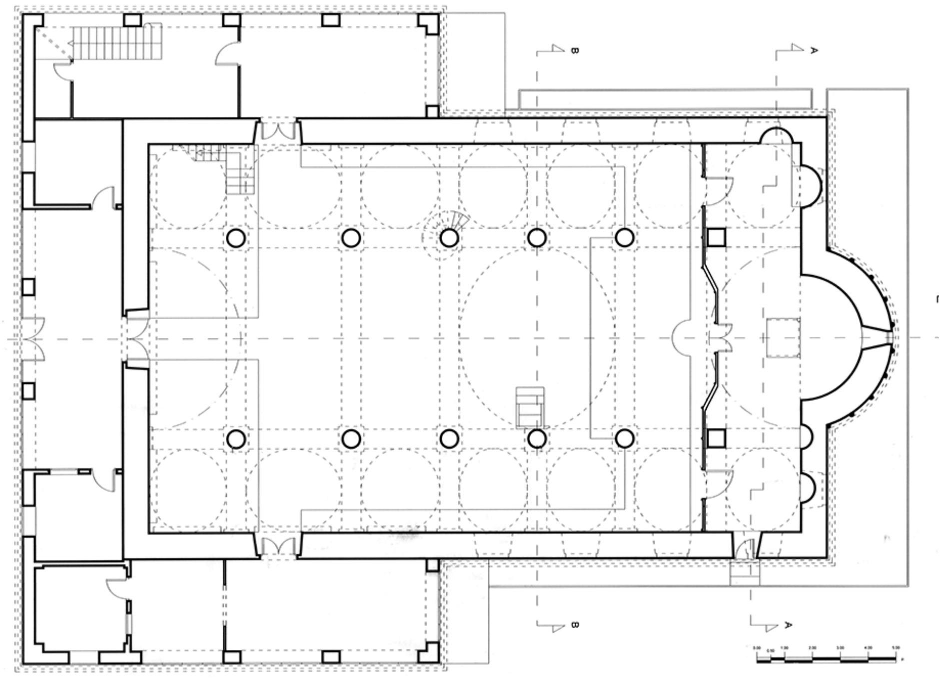
Εἰκ. 2α. Καρυές. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (κοιμητ.) (1807).
Βορειοανατολική ἄποψη.



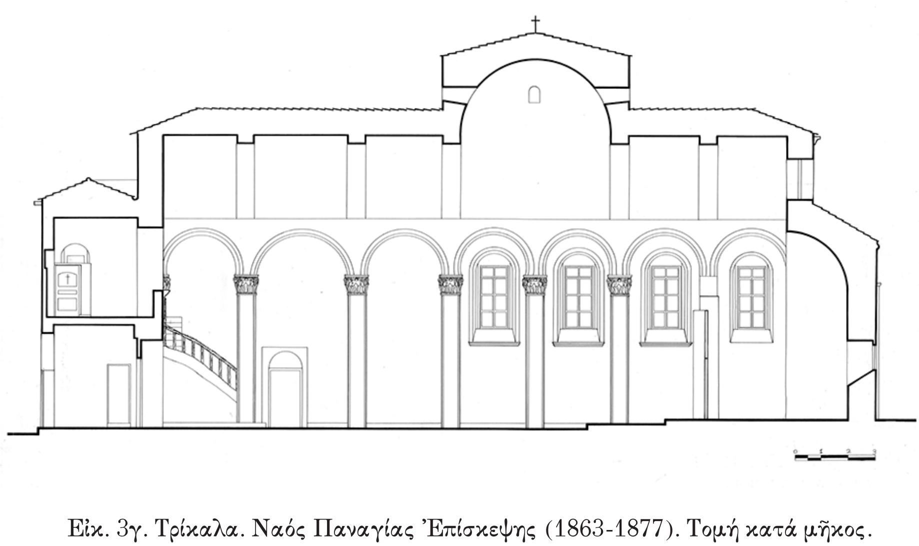
Εἰκ. 2β. Καρυές. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (κοιμητ.) (1807). Κάτοψη.



Εἰκ. 3α. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Ἐπίσκεψης (1863-1877). Νοτιοανατολική ἄποψη.



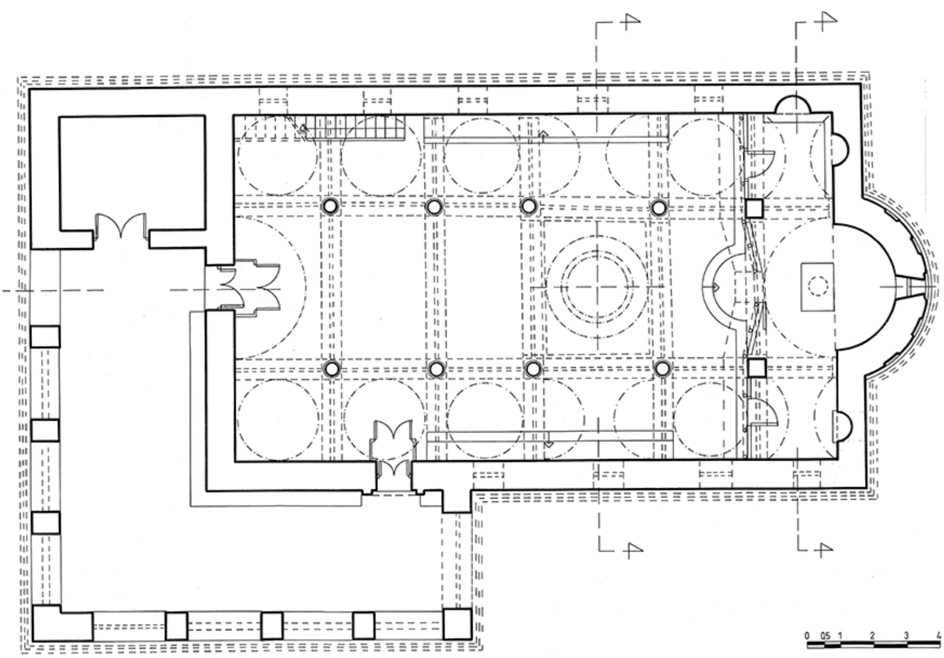
Εἰκ. 3β. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Ἐπίσκεψης (1863-1877). Κάτοψη.



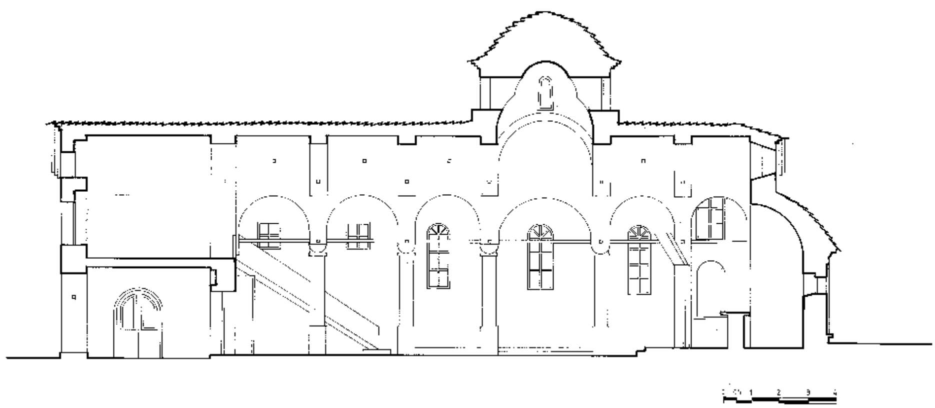
Εἰκ. 3γ. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Ἐπίσκεψης (1863-1877). Τομή κατά μῆκος.



Εἰκ. 4α. Ράξα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1875). Νοτιοανατολικὴ ἄποψη.



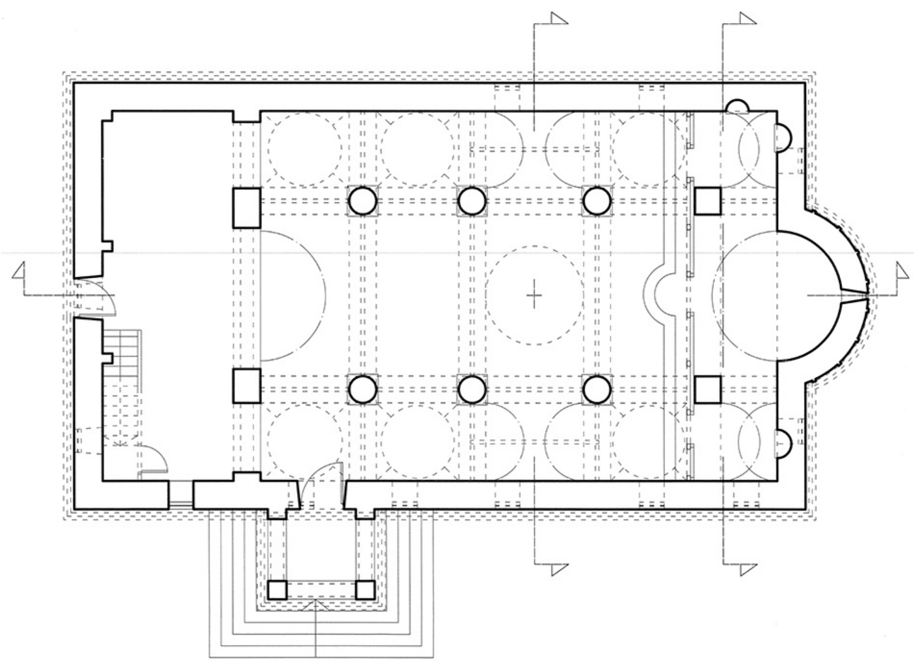
Εἰκ. 4β. Ράξα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1875). Κάτοψη.



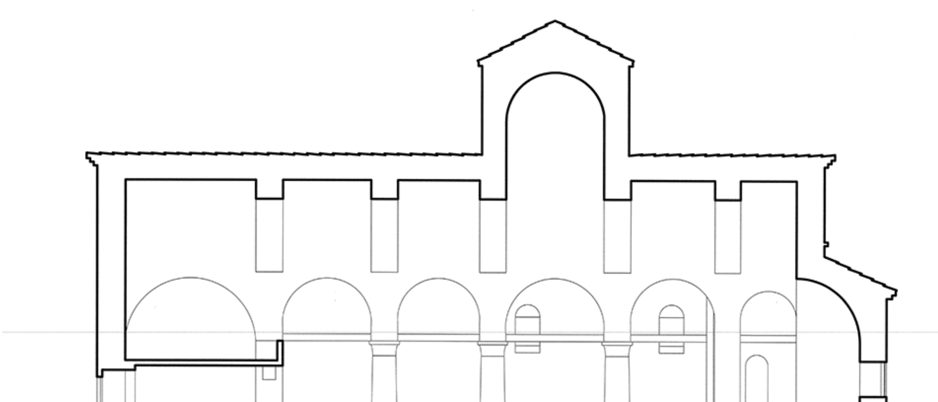
Εἰκ. 4γ. Ράξα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (1875). Τομή κατά μῆκος.



Εἰκ. 5α. Θεόπετρα. Ἅγιος Ἀθανάσιος (κοιμητ.) (1876). Νοτιοδυτική ἄποψη.



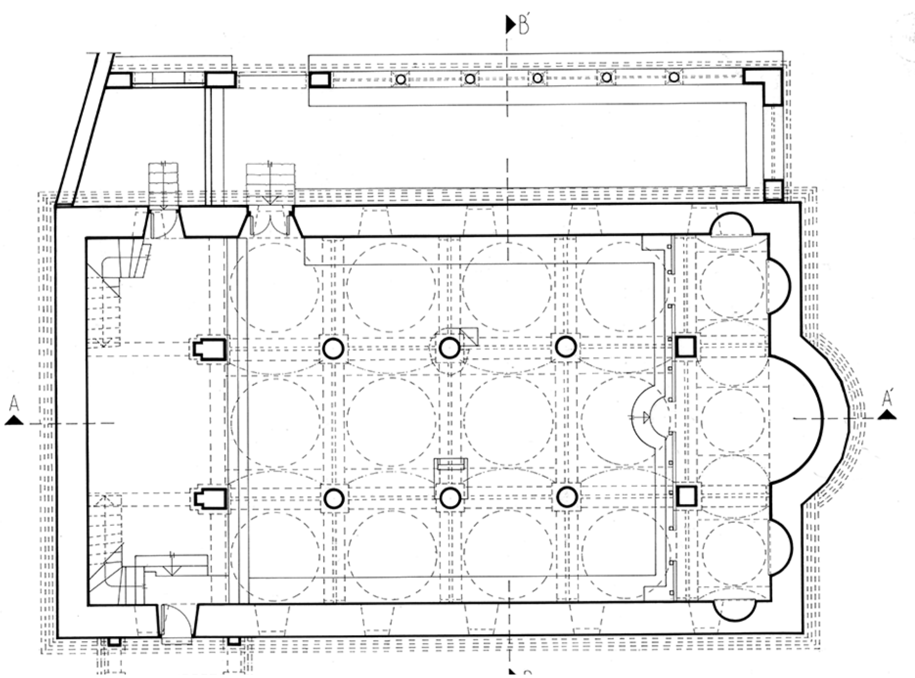
Εἰκ. 5β. Θεόπετρα. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (κοιμητ.) (1876). Κάτοψη.



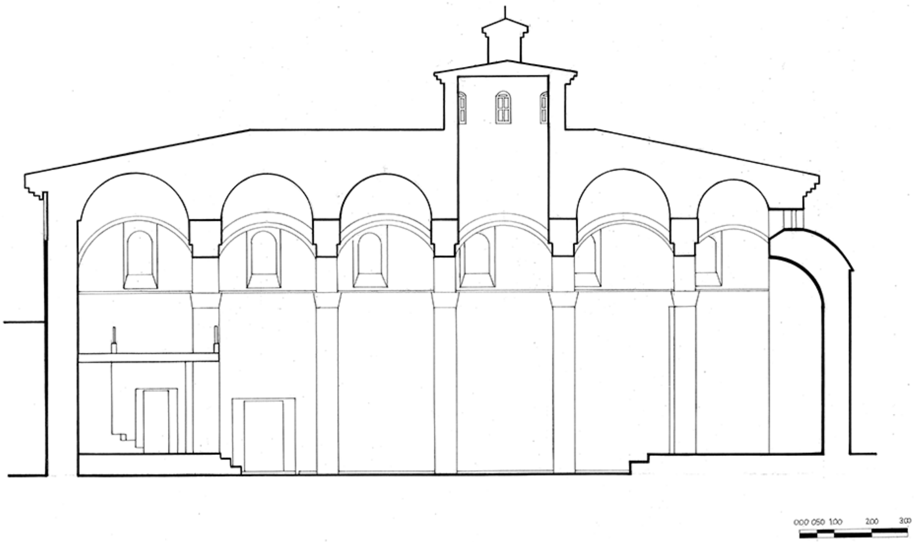
Εἰκ. 5γ. Θεόπετρα. Ναός Ἅγίου Ἀθανασίου (κοιμητ.) (1876). Τομή κατά μῆκος.



Εἰκ. 6α. Τζούρτζια. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς (1896). Νοτιοανατολική ἄποψη.



Εἰκ. 6β. Τζούρτζια. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς (1896). Κάτοψη.



Εἰκ. 6γ. Τζούρτζια. Ναός Ἁγίας Παρασκευής (1896). Τομή κατά μῆκος.

Αργύρης Π.Π. Πετρονώτης
συνεργάτες
Χρυσάνθη-Άννα Βελουδάκη, Ελένη-Όλγα Δεληγιάννη, Φώτιος Κόνδης
Χρυσοβαλάντου-Ειρήνη Καραγεώργη, Νικόλαος Ξάνθος

ΔΥΟ ΑΔΕΛΦΟΙ ΝΑΟΙ
Ο ΑΓΙΩΡΓΗΣ ΤΗΣ ΣΤΕΜΝΙΤΣΑΣ, 1810 & Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΣΤΑ ΛΑΓΚΑΔΙΑ, 1808

Τα Λαγκάδια αναδείχτηκαν μάνα μαστοροσύνης στη διάρκεια του 18ου αιώνα. Έκτοτε ανέδειξαν μαστόρους και εμπνευσμένους λαϊκούς αρχιτέκτονες. Θα προσπαθήσουμε να αποδειχτεί ότι τέτοιοι δημιουργικοί Λαγκαδινοί πρωτομαστόροι υπήρξαν οι νεωτεριστές οικοδόμοι όχι μόνο του ναού του Προδρόμου στα Λαγκάδια, αλλά και του κατά δύο έτη νεώτερου ναού του Αγιώργη της Στεμνίτσας (Εικ. 1). Αναφερόμαστε μόνο στις αρχικές εκείνες εκκλησίες, οι οποίες δεν σώθηκαν. Εάν διαθέταμε περισσότερο χώρο, θα είχαμε την ευκαιρία να σχολιάσουμε και θέματα που μας προσφέρουν οι μεταγενέστερες διαφορετικές φάσεις και των δύο εκκλησιών, δείγματα της μετά την Επανάσταση νεοελληνικής ναοδομικής εξέλιξης.

Οι αρχικές οικοδομικές φάσεις και των δύο εκκλησιών δεν διασώθηκαν. Ο μεν Πρόδρομος κάηκε από το στράτευμα του Ιμπραήμ μαζί με όλα τα Λαγκάδια στα 1825, 1826 και 1827[1], για να ξαναχτιστεί γύρω στα 1840, αφού οι επίσης εκεί τότε πυρποληθέντες Ταξιάρχες ξαναχτίστηκαν στα 1841[2]. Ο δε Αγιώργης της Στεμνίτσας πήρε τη σημερινή του υπόσταση ουσιαστικά το 1911, σύμφωνα με την επιγραφή ψηλά στο αετωματικό μέτωπο του νότιου σκέλους που συν-υποστηρίζει τον τρούλλο: «1810 / ΕΚΤΙΣΘΗ / 1911 / ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ». Πιστεύω ότι τότε ο Αγιώργης απόκτησε και τον τρούλλο του. Η μετασκευή της εκκλησίας σε τρουλλαία έγινε προφανώς βάσει σχεδίου του αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχου (1872-1939), οπωσδήποτε δε επί Δημαρχίας Αναργύρου Δημ. Φατούρου (1909-1912), σύμφωνα με προφορική πληροφορία

---

1. Β. Τσαφαράς, *Λαγκάδια*. Αθήναι (1937), 93-94.

2. Ηλ. Γιαννικόπουλος, «Η ανέγερση δύο ναών στα Λαγκάδια Γορτυνίας κατά την Τουρκοκρατία (1808)» *Πελοποννησιακά* ΚΗ΄ (2005-2006), πρβλ. σ. 180, σημ. 40.

του ιστορικού της Στεμνίτσας Γεωργίου Α. Ανδριτσόπουλου. Ας σημειωθεί ότι στη Στεμνίτσα λέγεται ότι μόνο μια σειρά σπιτιών κατ' επιλογήν πυρπολήθηκε το 1826 το μήνα Μάιο, όπως το πολυδάπανο αρχοντικό του Κωνσταντίνου Αλεξανδρόπουλου και ότι «Επίσης [ο Ιμπραήμ] έκαψε και μέρος του ναού Αγίου Γεωργίου»[3].

Και οι τρεις παραπάνω εκκλησίες χτίστηκαν με άδεια του Βελή Πασά, τότε Μόρα Βαλεσί (1807-1812). Ο Αγιώργης χτίστηκε στα 1810, ο δε Πρόδρομος μαζί του και οι Ταξιάρχες το 1808 (Εικ. 2). Άδεια για δύο εκκλησίες σε έναν οικισμό, και μέσα στο ίδιο έτος, αποτελεί περίπτωση[4] προνομιακής μεταχείρισης της οικογένειας Παπαγιαννόπουλου, περισσότερο γνωστής από το 1826 ως Δεληγιάννη[5].

Αρχίζουμε τη διαπραγμάτευση του θέματος με την περιγραφή της εκκλησίας του Αγιώργη, παρ'ότι είναι νεώτερος. Αυτό γιατί η εκκλησία της Στεμνίτσας μας προσφέρει πολύ περισσότερες πληροφορίες από τον αδελφό ναό στα Λαγκάδια. Πληροφορίες χρήσιμες και για τη διαλεύκανση προβλημάτων της αρχικής εκκλησίας του Προδρόμου. Πριν προχωρήσουμε παραθέτουμε και σχολιάζουμε τις όμοιες κατόψεις τύπου τρικλίτων τρισυποστάτων βασιλικών, καθώς και χρονολογημένες επιγραφές των δύο αρχικών εκκλησιών Προδρόμου και Αγιώργη (Εικ. 2). Στη Στεμνίτσα γνωρίζουν ποιοι άλλοι άγιοι εορτάζονταν στην εκκλησία του Αγιώργη: ο Άγιος Δημήτριος και οι Αγγελικές Δυνάμεις[6]. Ενώ στα Λαγκάδια έχει ξεχαστεί ότι αυτή η εκκλησία τους ήταν τρισυπόστατη. Την ιδιαιτερότητα αυτή των τρίκλιτων τρισυπόστατων εκκλησιών ανέδειξε ο Γιώργος Βελένης[7].

Ως προς τις υπάρχουσες επιγραφές των αρχικών οικοδομικών φάσεων στις δύο εκκλησίες, σημειώνουμε ότι είναι πολύτιμες, γιατί κυρίως τεκμηριώνουν το έτος δομής τους: Βεβαιώνουν ότι χτίστηκαν ο μεν Πρόδρομος στα Λαγκάδια το

---

3. Δημοκλής Χαρ. Γαρταγάνης. *Η Στεμνίτσα στο 1821. (Υψους).* Αθήναι. ²1964, 150. Σημειώνεται ότι ως προς τον χρόνο κατασκευής του τρούλλου υπάρχουν και απόψεις για μεταγενέστερη οικοδόμησή του, βλ. Γεωργιτσογιάννη - Προεστάκη (όπως στη σημ. 6) 20-21.

4. Αργ. Πετρονώτης, «Ανοικοδόμηση εκκλησιών Πελοποννήσου επί Βελή πασά, Μόρα-Βαλεσί, 1807-1812»: *Νεομάρτυρες Πελοποννήσου. Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου στην Μνήμη του Νεομάρτυρα Δημητρίου,* Τρίπολη 2008, 494-495 (Πρόδρομος & Ταξιάρχες), 499-501 (Αγ. Γεώργιος).

5. Για τους Δεληγιανναίους: βλ. Αθ. Θ. Φωτόπουλος. *Οι Κοτζαμπάσηδες της Πελοποννήσου κατά τη Δεύτερη Τουρκοκρατία (1715-1821).* Αθήνα: Ηρόδοτος, 2005, 368. Ευρετήριο, λ. Δεληγιανναίοι.

6. Ε. Ν. Γεωργιτσογιάννη / Ξ. Α. Προεστάκη. *Ι.Ν. Αγ. Γεωργίου Στεμνίτσας (1810).* 2010, 18 (βλ. λιθανάγλυφες απεικονίσεις και κείμενο στη σ. 23).

7. Γ. Βελένης, «Το πολύκογχο Ιερό Βήμα τρισυποστάτων εκκλησιών Τουρκοκρατίας». *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση,* τ. 2 (1982), 14-22, 1982.

1808 (Εικ. 2), ο δε Αγιώργης στη Στεμνίτσα το 1810 (Εικ. 2). Υπάρχει και μια άλλη επιγραφή, *πολλά λαλέουσα*, ιδιαίτερης προσφοράς, εντοιχισμένη στη δυτική όψη του Προδρόμου (Εικ. 3): «ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΩΤΟΜΑΪΣΤΟΡΟΣ, ΧΕΙΡΙ ΔΕ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ, 1808». Αναφέρεται στους δύο πρωτομαστόρους: τον μεν μαστρ' Αντώνη, παλιό, έμπειρο, με φήμη, τον αρχιτεκτονικό νου και τον άλλο τον οικοδόμο κατασκευαστή, συνεργαζόμενοι και ίσως αλληλοσυμπληρούμενοι. (Τους συναντάμε μαζί τουλάχιστον και σε δύο άλλα έργα τους)[8].

Προχωρούμε στην κύρια διαπραγμάτευση. Υπενθυμίζεται ότι και για τις δύο εκκλησίες, τον Πρόδρομο και τον Αγιώργη, υπάρχει η τοπική παράδοση ότι χτίστηκαν σε 40 μέρες[9]. Μας δημιουργείται θεωρητική αμφιβολία τί ισχύει ως προς τον Πρόδρομο, ενώ για τον Αγιώργη θα διαπιστώσετε ότι δεν αληθεύει. Υπάρχει δημοσιευμένη επιγραφή (Εικ. 2), εντοιχισμένη πάνω από το υπέρθυρο της θύρας εισόδου στο γυναικωνίτη, που ανοίγεται στον βόρειο τοίχο του ναού του Αγιώργη[10] που μας πληροφορεί ότι το κτίσιμο του ναού του Αγιώργη ξεπέρασε τις 40 μέρες. Η επιγραφή έχει ως εξής: «*1810: ΑΡΧΙΘΗ ΟΥΤΟC Ο ΘΕΙΟC ΝΑ/ΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟs ΓΕ/ΩΡΓΙΟΥ ΑΥΓ{Ο}ΟΥΣΤΟΥ 17: ΕΤΕΛΕΙΩ/[Θ]Η ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ: 30:*»

Ώστε κατασκευάστηκε σύμφωνα με αυτή την επιγραφή σε 75 μέρες. Όμως περιμένετε, θα δούμε και δεύτερη επιγραφή, η οποία αποκαλύπτει μεγαλύτερη διάρκεια.

Η δεύτερη αυτή επιγραφή υπάρχει στην κύρια προς νότο είσοδο του Αγιώργη (Εικ. 4), ακριβέστερα στο ημικυκλικό τύμπανο πάνω από το υπέρθυρο της θύρας, εντός ορθογωνίου μαρμάρινου πλαισίου. Πρόκειται για την κυρίως κτητορική επιγραφή. Στο πάνω και μεγαλύτερο μέρος της εκεί ενεπίγραφης πλάκας είναι σκαλισμένοι έφιπποι οι Άγιος Γεώργιος (αριστερά) και Δημήτριος (δεξιά), όπως δηλώνουν οι εκεί τίτλοι. Ας σημειωθεί ότι έξω από το πλαίσιο και πάνω από τις δύο γωνίες του, υπάρχουν δύο μικρές ορθογώνιες άσπρες μαρμάρινες πλάκες. Πάνω σε κάθε μία είναι σκαλισμένος ένας όρθιος άγγελος. Στην αριστερή πλάκα επιγράφεται «Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ», στη δε δεξιά «Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ».

Πρέπει να σημειωθεί μ' αυτή την ευκαιρία η εξής παρατήρηση, της οποίας η σπουδαιότητα θα αναδειχτεί αργότερα. Η λέξη «ΑΓΓΕΛΟΣ» δεν σκαλίζεται με

8. Στο Αναζήρι (σημ. Εύα) Πάνω Μεσσηνίας και Αναζήρι Γορτυνίας στον ίδιο χρόνο 1811, βλ. Πετρονώτης, ό.π. (σημ. 4), 511 §87, αρ. 28 & σ. 512 §88 αρ. 30.

9. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηριών της Γορτυνίας*. Εν Αθήναις 1956, 87-88.

10. Αργ. Πετρονώτης, *Οικισμοί και αρχιτεκτονικά. Μνημεία στην ορεινή Γορτυνία (Αρκαδίας)*. Αθήνα 1975, 50. Αυτοψία μου πριν το 1975.

δύο γάμα (Γ Γ), αλλά στην κορυφή της προς τα δεξιά κάθετης κεραίας του Α χαράσσεται μια οριζόντια γραμμίτσα προς δήλωσιν του Γ (Εικ. 4). Σημειώνεται ότι η ίδια συντομογραφία επαναλαμβάνεται και στον τίτλο του πριν αναφερθέντα αγίου Γεωργίου, όπως και του αγίου Δημητρίου. Εκεί η λέξη «ΑΓΙΟΣ» δεν σκαλίζεται με χωριστά Α και Γ, αλλά πάλι στην κορυφή του Α χαράχτηκε δεξιά η οριζόντια γραμμούλα, ώστε να διαβάζεται ως «άλφα-γάμα» ΑΓ.

Υπογραμμίζεται ότι όλες οι άλλες πέτρες στο τύμπανο της εισόδου (Εικ. 4),γύρω από τα παραπάνω λευκάζοντα γλυπτά με τις μικροεπιγραφές, ήταν επίτηδες για λόγους χρωματικής αντίθεσης από γκρίζο «τριπολίτη ασβεστόλιθο». Ήταν καλολαξευμένες, ορθογωνισμένες, γεμίζοντας ολόκληρο το τύμπανο του θυρώματος. Όλες οι πέτρες είναι κατάκοσμες με μαργαρίτες, τρίγωνα διαφόρων σχημάτων, τοξύλια και ανθεμωτά. Όλα αυτά δείχνουν ότι ο πρωτομάστορας λιθοξόος και οι συνεργάτες του δεν ήταν τυχαίοι και ότι εργάζονταν με άνεση και μεράκι.

Επανερχόμαστε στην κτητορική επιγραφή πάνω από την κύρια είσοδο του ναού του Αγιώργη (Εικ. 4). Όπως είπαμε, βρίσκεται εντός πλαισίου, το πάνω μέρος του οποίου (τα 4/5) καταλαμβάνει το ανάγλυφο των δύο εφίππων αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Αριστερά του αγίου Γεωργίου έχει χαραχτεί «1810», ενώ δεξιά του αγίου Δημητρίου «ϛΟΥ ¦ ΑΥΓΟΥ 17» (ϛ = ΣΤ) δηλαδή «17 Αυγούστου», η ημέρα έναρξης της οικοδομής της εκκλησίας το 1810.

Στο κάτω 1/5 του πλαισίου απλώνεται η αρχή της κτητορικής επιγραφής σε τρεις ευανάγνωστους στίχους, μήκους 54 εκ., το κείμενο των οποίων έχει ως εξής: «ΑΩΙ: ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ· ΙΖ· ΟΥΤΟC Ο ΠΕΡΙΦΑΝΕΣΤΑΤΟC ΝΑΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟC ΓΕ/ΩΡΓΙΟΥ ΑΝΑΚΑΙΝΙCΘΗ ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΠΑCΗC ΤΗC ΚΩΜΟΠΟ/ΛΕΩC ΣΤΕΜΝΙΤΖΗC. CΕCΑΘΡΟΜΕΝΟC ΩΝ. ΔΙΟ ΚΑΙ ΚΑΤΗΔΑΦΙCΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΓΗC».

Ακολουθεί ο τέταρτος και τελευταίος στίχος. Σκαλίστηκε κάτωθεν του μνημονευθέντος πλαισίου, πάνω στον εκεί οριζόντιο κυματιοφόρο, λίαν επιμήκη, 2,29 μέτρων κοσμήτη του θυρώματος. Είναι πλούσιος, σε εξαιρετικά αποκαλυπτικές πληροφορίες. Πληροφορίες που ιχνηλατήθηκαν με πολλές δυσκολίες, γιατί η επιγραφή είναι πολύ φθαρμένη, με πολλά κενά που δεν θα συμπληρωθούν ποτέ. Ιχνηλατήθηκαν δε σποραδικά πεντάκις στο διάστημα των τελευταίων 31 ετών και ερμηνεύτηκαν εν τέλει σε συνδυασμό με την εμπειρία μας, που αποκτήσαμε από τη μελέτη του ναού Προδρόμου στα Λαγκάδια. Αντλούμε επί του παρόντος μια μόνο κύριας σημασίας πληροφορία για τον όλον χρόνο δομής της εκκλησίας. Το πέρας της επιγραφής τεσσάρων σαφών λέξεων έχει ως εξής: «... ΕΤΕΛΙΩΘΗ ΔΕ ΝΟ[ΕΜΒ]ΡΙΟΥ ΙΑ΄ [= 11]». Όθεν η κατασκευή της εκκλησίας του Αγιώργη πράγματι ξεκίνησε 17 Αυγούστου, όμως τελείωσε 11 Νοεμβρίου 1810, δηλαδή μετά 87 ημέρες. Στην επιγραφή θα επανέλθουμε.

Η κατασκευή επομένως της εκκλησίας του Αγιώργη κράτησε υπερδιπλάσιο χρόνο από τις 40 μέρες, που μας λένε οι γέροντες εκεί στην πλατεία της Στεμνίτσας, που απέχει λίγα βήματα από τις επιγραφές. Αλλά η παράδοση των 40 ημερών είναι τόσο ισχυρή, ώστε να παρασυρθεί και αρχιτέκτων συντάκτης διδακτορικής διατριβής[11], λίαν αξιόλογος, ώστε να την επαναλάβει ως δεδομένο, παραβλέποντας τις επιγραφές και χάνοντας και την ευκαιρία να παραθέσει τη χρονολόγηση του ναού το 1810.

Διασαφηνίζουμε ότι οι οικοδομικές άδειες που παραχωρούσε η οθωμανική αρχή είχαν πράγματι τακτή προθεσμία και ήταν βραχυπρόθεσμες. Ναι, μπορούσαν να ισχύουν και για 40-45 μέρες, καθώς και για λιγότερες ή περισσότερες.

Στο Αναζήρι (σήμερα Εύα) της Μεσσηνίας κτίστηκε στα 1811 επί Βελή Πασά η εκκλησία της Παναγίας σε 40 ή 45 μέρες[12], παρότι δύσκολη κατασκευή με τρούλλο, σπάνιο τοπικό ενοριακό παράδειγμα της εποχής, όπως και ο τρουλλωτός ναός του Αγίου Γεωργίου στο Σόλο στα 1806 (Εικ. 7β)[13]. Περιορισμένος χρόνος κατασκευής μόνο 30 ημερών (πάλι επί Βελή) προκύπτει από την καταγραφή περιουσίας του ναού Ζωοδόχου Πηγής στο χωριό Άγιος Βασίλειος Κυνουρίας[14]. Ωστόσο απαντάμε και περιπτώσεις ασυδοσίας, όπως στην εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στο μετόχι της Μονής Αιμυαλών κοντά στο Ζυγοβίστι, που χτιζόταν επί δύο ολόκληρα χρόνια 1809-1811[15].

Επανερχόμαστε στο κύριο θέμα μας, συνεχίζοντας την αποκρυπτογράφηση της κτητορικής επιγραφής στην κύρια είσοδο του Αγιώργη Στεμνίτσας. Όπως είπαμε έχει πολύ φθαρεί η τελευταία (4η) σειρά της, η πλούσια σε πληροφορίες. Ωστόσο, συνθέτοντας τα τρίμματά της φτάνουμε σε αρκετά ικανοποιητικό αποτέλεσμα: Προηγείται το σημείο του σταυρού που προσδίδει στη σειρά αυτοτέλεια. Προκύπτει με βεβαιότητα ότι αυτή αναφέρεται στους κτίστες του ναού. Εν αρχή διαβάζουμε συμπληρώνοντας ό,τι ευνόητο Η ΚΤΙCΙC ΤΟΥ ΘΕ[ΙΟΥ ΝΑΟΥ]... Ακολουθεί σβησμένο μέρος της επιγραφής. Μετά διακρίνεται ένα καθαρό ΥΠΟ και αμέσως ακολουθεί η αμυδρή αρχή μιας κρίσιμης λέξης ΛΑΚΑ. Αυτήν ερμηνεύουμε ως εξής: προηγουμένως είδαμε σε μια επιγραφή ότι η λέξη «Άγγελος» δεν σκαλίστηκε με δύο Γ Γ, αλλά στο προηγηθέν Α, αρκτικόν της λέξης «Άγγελος» χαράχτηκε στην κορυφή του δεξιά μια οριζόντια γραμμούλα, σχηματίζοντας ένα Γάμα (Εικ. 4). Έτσι το κατ' αυτόν τον τρόπον σχεδιασμέ-

---

11. Μουτσόπουλος, ό.π. (σημ. 9) 87-88.

12. Πετρονώτης, ό.π. (σημ. 4) 512, 514.

13. Α. Αγοροπούλου-Μπιρμπίλη. «Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στον Σόλο Καλαβρύτων»: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 6. (2002), 111-126.

14. Μ. Βουρλιώτης – Αργ. Πετρονώτης, «Απογραφικός Κατάλογος Αγίου Πέτρου Κυνουρίας 1828»: *Πρακτικά ΣΤ΄ Τσακώνικου Συνεδρίου*. Λεωνίδιον 25-26 Σεπτ. 2009 = *Χρονικά των Τσακώνων* ΚΑ΄ 2/2 (2010) σ. 122 σημ. 49 τέλος.

15. Πετρονώτης, ό.π. (σημ. 4) 497 αρ. 10, 508-509, §82.

νο Α προφερόταν «Άλφα Γάμα». Αναφέραμε επίσης ότι και το «Άγιος» στον τίτλο του αγίου Γεωργίου δεν γράφτηκε με χωριστά Α και Γ, αλλά το ίδιο συντομογραφικά. Προτείνεται λοιπόν να συμπληρώσουμε το αμυδρά μεν σωζόμενο, αλλά σαφώς διακρινόμενο ΛΑΚΑ ως ΛΑΓΚΑ, ώστε τελικά να συμπεράνουμε ότι η κολοβή εδώ επιγραφή εννοεί «ΥΠΟ ΛΑΓΚΑ[ΔΙΝΩΝ]».

Ακολουθεί σβησμένο τμήμα και ένα ανεξάρτητο (μάλλον τελικό) Ν. Έπονται δύο ευανάγνωστα και γνώριμα ονόματα «ΑΝΤΟΝΙΟC» και «ΕΥϛΑΘΙΟS» (Εικ. 3). Πρόκειται σίγουρα για τα ονόματα των πρωτομαστόρων. Και εάν δεχτούμε ως ορθή την μόλις αναφερθείσα συμπλήρωση στην επιγραφή «υπό Λαγκαδινών», τότε βρισκόμαστε προφανώς εμπρός σε μία έκπληξη: δηλαδή αναγνωρίζουμε τον επιστατούντα πρωτομάστορα του ναού του Προδρόμου στα Λαγκάδια Αντώνιο Ρηγόπουλο και τον πρωτομάστορα οικοδόμο Ευστάθιο Θεοδώρου. Μετά έπεται ένα κενό. Η εν συνεχεία επιγραφή, σχετίζεται άμεσα με τους δύο προηγηθέντες πρωτομαστόρους. Απαντάμε την κατάληξη -ΟΔΙΑ προφανώς της λέξης [ΣΥΝ] ΟΔΙΑ. Εννοεί το οικοδομικό τους συνεργείο, το *μπουλούκι* τους. Και συνεχίζεται με τη συμπληρωματική έκφραση για την αριθμητική τους συγκρότηση ΑΥΤΩΝ ΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΑΡΙΘΜΟ ΑΝΘΡΩΠΟΙ. Έπονται μερικά αποκομμένα ψηφία εκ των οποίων ένα Ε και ένα CΙ, που ίσως ανήκουν στο αριθμητικό Ε[ΙΚΟ;]CΙ. Και ακολουθεί το τέλος της επιγραφής με το αναφερθέν πριν ΕΤΕΛΙΟΘΗ ΔΕ ΝΟ[ΕΜΒ]ΡΙΟΥ ΙΑ′.

Συγκεφαλαιώνοντας τα περί του κειμένου της τελευταίας σειράς της πολύτιμης επιγραφής προτείνω την επόμενη μερική (έστω) συμπλήρωσή της. Εντός αγκυλών αναγράφεται η προτεινόμενη συμπλήρωση με βάση και τα μετρημένα κενά: «Η ΚΤΙCΙC ΤΟΥ ΘΕ[ΙΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΝΑΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ] ΥΠΟ ΛΑΓΚΑ[ΔΙΝΩΝ. ΠΡΩΤΟΜΑCΤΟΡΕC ΗΤΟ]Ν ΑΝΤΟΝΙΟC ΕΥΣΤΑΘΙΟS... [CΥΝ]ΟΔΙΑ ΑΥΤΩΝ ΟΝΤΕC ΤΟΝ ΑΡΙΘΜΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙ... ΕΚ...Τ...Ρ...Ε[ΙΚΟ]CΙ ΕΤΕΛΙΟΘΗ ΔΕ ΝΟ[ΕΜ]ΒΡΙΟΥ ΙΑ.». Ένας λόγος που συμπλήρωσα την παραπάνω επιγραφή με το ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΕΣ ΗΤΟ]Ν, είναι γιατί το ΗΤΟΝ χρησιμοποιεί και ο λόγιος παπά-Γερμανός, συντάκτης της κτητορικής επιγραφής στη γειτονική μας Νέα Μονή Φιλοσόφου του 1691[16].

Φαίνεται ότι το *μπουλούκι* συγκροτούσαν 20 μαστόροι, *άνθρωποι* σύμφωνα με την επιγραφή. Ο όρος *άνθρωποι* και ο αριθμός 20 (K') εμφανίζονται και στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της Νέας Μονής Φιλοσόφου πριν από 119 έτη[17]. Κατά κανόνα ισάριθμα μαστορόπουλα και υποζύγια (μουλάρια ή γαϊδούρια), ήτοι από 20, ολοκλήρωναν το συνεργείο. Υποζύγια και μαστορό-

16. Μουτσόπουλος, ό.π. (σημ. 11), 73 εικ. 42.

17. Μουτσόπουλος, ό.π. (σημ. 11), 73 εικ. 42: Υποθέτει κανείς ότι μάλλον ο λόγιος Στεμιτσιώτης συντάκτης της επιγραφής του Αγιώργη μιμήθηκε την επιγραφή του 1691.

πουλα έπαιρναν από μισό *μερίδιο* ή μεροδούλι[18]. Την εντύπωση ότι το ίδιο συνεργείο δούλεψε και στον Πρόδρομο και στον Αγιώργη ενισχύει το ίδιο καλό χτίσιμο και εδώ και εκεί μάλιστα σε *αράδες*, ήτοι ισόδομο σύστημα, καθώς και ο κοινός πλούτος των σκαλισμένων κοσμημάτων στο λίθινο δομικό υλικό (Εικ. 4 & 5).

Άλλωστε οι δύο εκκλησίες, ο Αγιώργης και ο Πρόδρομος είχαν αρχικά μια μοναδική συγγένεια, όπως μπορεί να υποστηριχτεί. Οι δύο ναοί στην πρώτη τους οικοδομική φάση είχαν πολύ περισσότερες ομοιότητες από ό,τι δείχνει η σημερινή τους διαμόρφωση. Στην πρώτη εκείνη φάση δεν είχαν τρούλλο. Αυτό τεκμηριώνεται στη Στεμνίτσα. Υποθέτω ότι τότε όχι μόνο είχαν πολλές ομοιότητες, αλλά και ιδιαιτερότητες που δεν απαντούν σε κανένα άλλο ναό εκείνης της εποχής, απ'ό,τι γνωρίζουμε. Στον Αγιώργη πιστεύω ότι ιχνηλατείται το αρχικό σχέδιο των δύο ναών του κοινού λαϊκού αρχιτέκτονα.

Συγκεκριμένα στη δυτική όψη του Αγιώργη, το μεσαίο τμήμα του τοίχου ανήκει στην πρώτη φάση και ξεχωρίζει με σαφήνεια από το μεταγενέστερο σημερινό υπάρχον κτίσιμο (Εικ. 6, αρ. α.). Γιατί το αρχικό χτίσιμο με τα τότε γωνιακά του αγκωνάρια καταλαμβάνει το κεντρικό τμήμα του όλου τοίχου και δείχνει ότι τότε ξεκάθαρα ήταν υπερυψωμένο, σε σύγκριση με τους εκατέρωθεν χαμηλότερους τότε σύγχρονούς του τοίχους. Σώζεται μάλιστα εντοιχισμένο και το γείσο της αρχικής δίρριχτης στέγης, ακριβώς κάτω από τη σημερινή. Η ιδιαιτερότητα αυτή οδήγησε αρχικά σε λογικοφανή συμπεράσματα. Παρόμοιο κεντρικό υπερυψωμένο τμήμα της αρχικής οικοδομικής φάσης διασώζεται και στον ανατολικό τοίχο (Εικ. 7, αρ. α.): Το πλάτος του υπερυψωμένου κεντρικού τμήματος των αρχικών τοίχων φάνηκε να αντιστοιχεί στη διάσταση του κεντρικού κλίτους της τρίκλιτης κάτοψης του Αγιώργη. Έτσι πίστεψα ότι η αρχική εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του έτους 1810 ήταν τρίκλιτη βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, βέβαια χωρίς τρούλλο και θα ήταν προφανώς κεραμοσκεπής. Όμως η ακριβής αποτύπωση (Εικ. 6, αρ. β) από την πενταμελή ομάδα των συνεργατών Χρυσάνθης-Άννας Βελουδάκη, Ελένης-Όλγας Δεληγιάννη, Φώτη Κόνδη, Χρυσοβαλάντου-Ειρήνης Καραγεώργη και Νικόλα Ξάνθου ανέτρεψαν αυτήν την υπόθεση.

Το υπερυψωμένο κεντρικό τμήμα του δυτικού τοίχου μετρήθηκε να έχει πλάτος 3,91 μ. και είναι αρκετά στενότερο από τα εκατέρωθεν ακραία. Τα δε ακραία είναι και άνισα μεταξύ τους: ήτοι το προς νότον έχει πλάτος 4,80 μ. και το προς βορράν 4,60 μ., αναλογία η οποία δεν σχετίζεται με κανονική τρίκλιτη βασιλική. Αποφασιστικό δε για την απόρριψη της υπόθεσης περί υπερυψωμένου μεσαίου κλίτους είναι το ακόλουθο: Το πλάτος του ως άνω κεντρικού τμήματος

18. Χρ. Γ. Κωνσταντινόπουλος. *Οι παραδοσιακοί χτίστες της Πελοποννήσου.* Αθήνα 1983, 52, βλ. και 49 κάτω..

3,91 βρίσκεται σε οικοδομική στατική αναντιστοιχία με το κεντρικό κλίτος, που έχει πλάτος μετά των φερόντων πυρήνων των εκατέρωθεν πεσσών 5,60 μ. Όμως, μήπως οι σημερινές πεσσοστοιχίες οφείλονται σε μετασκευή που έλαβε χώραν κατά την ανανέωση του ναού στα 1911; Εύλογη υπόθεση αιτιολογούμενη από την ανάγκη διεύρυνσης του κεντρικού κλίτους για την στήριξη του πλατύσωμου τρούλλου. Ωστόσο, η ιδέα αυτή δεν γίνεται αποδεκτή, γιατί οι υπάρχουσες πεσσοστοιχίες είναι οι αρχικές, καθώς βρίσκονται σε απόλυτη αντιστοιχία με την κεντρική αψίδα του ιερού, η οποία πλουμισμένη αψίδα είναι η αρχική (Εικ. 1 και Εικ. 7, αρ. α).

Κατατίθεται, κατόπιν των ανωτέρω, μια άλλη υπόθεση αναπαράστασης του αρχικού Αγιώργη. Υπόθεση ομολογουμένως που ξεπερνάει τα εγνωσμένα: Στην αποτύπωση της δυτικής όψης εμφανίζεται εμφανώς ένα οικοδομικό μέλος που προοιωνίζει μια λύση: Από τα κάτω άκρα, τα εκατέρωθεν του υπερυψωμένου τμήματος του τοίχου, εκκινούν οριζόντιοι λίθινοι λαξευμένοι κοσμίτες, εξικνούμενοι έως τις γωνίες ΝΔ και ΒΔ του ναού (Εικ. 6,β, βλ. αντίστοιχα και Εικ. 7,α). Αυτοί –υποστηρίζω– από κοινού με το ενιαίο και ξεχωριστής δομής, σχεδόν ισόδομο, χτίσιμο μικρότερου μεγέθους λίθων, τόσο του υπερυψωμένου κεντρικού τμήματος, όσο και του κάτωθεν αυτών έως το έδαφος ενιαίου τοίχου, ανήκουν στην αρχική εκκλησία του Αγιώργη του 1810. (Σημειωτέον ότι το εκεί προ της δυτικής εισόδου δίστηλο πρόπυλο είναι νεωτέρων χρόνων, αφού στεγάζεται με οριζόντια στέγη από οπλισμένο σκυρόδεμα). Οι δε κοσμίτες (συμπληρώνοντας την πρότασή μου για το αρχικό σχήμα του ναού) προσθέτω ότι κατασκευάστηκαν ως γείσα των δύο εκεί εκατέρωθεν γωνιαίων τριγωνικής κάτοψης τοπικών στεγών, βέβαια καταληκτικών μερών της ενιαίας δίρριχτης στέγης του ναού (Εικ. 8). Η ίδια ομόλογη λύση προτείνεται και για την ανατολική όψη της εκκλησίας, αφού και εκεί υπάρχει αντίστοιχο κεντρικό υπερυψωμένο τμήμα του αρχικού τοίχου (πλάτους 3,61 μ. μικρότερου του ομολόγου του δυτικού). Καθώς και εκεί ανατολικά υπάρχουν αντίστοιχοι οριζόντιοι κοσμίτες (χρησιμεύοντες υποστηρίζω και αυτοί ως γείσα). Όμως στα ανατολικά πρέπει να θεωρήσουμε ότι τότε η κεντρική αψίδα του ιερού ήταν χαμηλότερη από την υπάρχουσα (Εικ. 7, αρ. α), ώστε η στέγη της τότε αψίδας να ερείδεται ολόκληρη σε τοίχο. Υπογραμίζεται ότι οι αψίδες των παραβημάτων, ως προς το ύψος, είναι εξαιρετικά χαμηλότερες από την κεντρική αψίδα. (Κάνε σύγκριση με τις αντίστοιχες, σχεδόν σύγχρονες αψίδες του Αγίου Γεωργίου στο Σόλο: Εικ. 7, αρ. β΄). Άραγε να θεωρηθεί –έστω και επ' ελάχιστον– ένδειξη ότι ενισχύεται η προτεινόμενη λύση των ιδιόμορφων τριγωνικών γωνιαίων στεγών, που έχουν στις στενές πλευρές του ναού γείσο χαμηλότερο από αυτό που θα υπήρχε σε τυχόν δίρριχτη ενιαία στέγη;

Δεν αγνοώ πάντως ότι υπάρχουν άλυτα προβλήματα. Προβληματίζει το ασύμβατο των κεντρικών υπερυψωμένων τοίχων προς τη διάσταση του ευρυτέ-

ρου κεντρικού κλίτους, που φαίνεται να είναι σύγχρονα. Μήπως δεν είναι; Μήπως με άλλο σχέδιο ξεκίνησε η κατασκευή και με άλλο τελείωσε; Πώς επίσης δεν υπάρχει κάποιο όμοιο παράδειγμα προηγούμενο χρονικά ή μάλιστα επόμενο; Πράγματι η λύση που εκπόνησε ο Αντώνιος Ρηγόπουλος έχει ιδιόρρυθμο σχέδιο. Χαρακτηριστικά έγραψε για τον Αντώνιο Ρηγόπουλο λόγιος πατριώτης του, αναφερόμενος σ' αυτόν, μόνο σ' αυτόν ονομαστικά, από τις δεκάδες Λαγκαδινών πρωτομαστόρων, ότι οικοδομούσε «*αυτοσχεδίως*»[19]. Ομολογώ ότι η προτεινόμενη λύση δεν είναι αναντίρρητη. Ευχαρίστως θα δεχόμουν ανασκευαστικές ή και όλως διαφορετικές απόψεις. Κατά την ανακοίνωση του θέματος στο Συμπόσιο, αλλά και πριν, καθώς και μετά σε συζητήσεις με ομότεχνους αναζητώντας μια όποια άλλη λύση ή διαφοροποίηση, δεν προέκυψε κάτι νέο.

Η ταύτιση των κοινών στις δύο εκκλησίες οικοδόμων Αντωνίου Ρηγόπουλου και Ευστάθιου είναι τεκμηριωμένη. Πρωτόχτισαν τον Πρόδρομο (1808). Την εκκλησία αυτή βλέποντας και οι Στεμιτσιώτες προύχοντες θέλησαν - υποθέτουμε - να αποκτήσουν παρόμοια. Θα προσπαθήσουμε εδώ, συμπληρώνοντας ό,τι έως τα τώρα κοινό βρήκαμε στις δύο εκκλησίες, να ανιχνεύσουμε μονιμότερα όμοια ή παρόμοια μορφολογικά / κατασκευαστικά στοιχεία. Πραγματικά, στην ανατολική όψη του Προδρόμου σώζεται επίσης κεντρικό υπερυψωμένο τμήμα του τοίχου, λίαν διάφορο από τη νεώτερη εκατέρωθεν αυτού τοιχοδομή (Εικ. 9), ομόλογο μεν το αντίστοιχου στη Στεμνίτσα, όμως εντελώς άγνωστο σε άλλες περιπτώσεις. Έτσι αποδεικνύεται ένα τουλάχιστον στοιχείο κοινότητας μορφών και στα δύο μνημεία στα Λαγκάδια και στη Στεμνίτσα.

Σημειώνεται ότι το χτίσιμο της ανατολικής όψης, των κογχών ιδιαίτερα των παραβημάτων στον Πρόδρομο, είναι ανεξήγητα άτεχνο και σαφώς πολύ μεταγενέστερο. Το πώς θα περιμέναμε να ήταν το φανερώνει η ομόλογη ανατολική όψη του Αγιώργη Στεμνίτσας: Η εκεί κεντρική αψίδα είναι ιδιαίτερα προσεγμένη στην εξωτερική της διαμόρφωση, μνημείο προφανώς της αρχικής φάσης του 1810 (Εικ. 6). Λίγο κάτω από τη στέγη της, την περιβάλλει ζώνη αξιόλογων τυφλών αψιδωμάτων. Έτσι συνεχίζεται εδώ η υστεροβυζαντινή παράδοση. Η ζώνη έχει περίπου το 1/4 του ύψους της όλης κόγχης. Καλοσκαλισμένοι διαμορφώθηκαν οι ημικιονίσκοι των αψιδωμάτων, ενσωματωμένοι εξ αρχής στον ισόδομο τοίχο. Ιδιαίτερα προσεγμένα είναι τα καμπύλα κορυφώματα των αψιδωμάτων. Δεν διαμορφώνονται απλώς ημικυκλικά, αλλά τρίλοβα. Άραγε μιμήθηκαν τα αντίστοιχα, μόλις τεσσάρων ετών παλαιότερα, τυφλά αψιδώματα του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου στο Σόλο, το μεγάλο μαστοροχώρι, στις Κλουκίνες (έργο του 1806) (Εικ. 7, αρ. β)[20]; Αποδίδουμε βέβαια την

19. Β. Ι. Τσαφάρας (επιμ.), «Τα Λαγκάδια κατά εν παλαιόν χειρόγραφον». Εφημ. *Ηχώ των Λαγκαδίων*, φ. 21 (1 Ιανουαρ. 1961), σ. 3, στήλη ε΄.

20. Αγοροπούλου-Μπιρμπίλη, ό.π. (σημ. 13), 2002, 111 κε, εικ. 8.

επιμελημένη αυτή διαμόρφωση της αψίδας του Αγιώργη στους Αντώνιο και Ευστάθιο και υποθέτουμε ότι την ίδια διαμόρφωση οι πρωτομάστορες αυτοί είχαν ήδη πραγματοποιήσει στον Πρόδρομο στα Λαγκάδια.

Προστίθεται και ένα άλλο στοιχείο ομοιότητας των δύο εκκλησιών. Αποδεικτικό όχι, ενδεικτικό ναι (εικ. 10): Στη δυτική όψη του σημερινού ναού του Προδρόμου, κτισμένου πριν το 1840, οι ηλικιωμένοι κατασκευαστές του, προφανώς έχοντας γνώση του παλαιού υπερυψωμένου κεντρικού τοίχου, που έβλεπαν μόλις πριν από δεκαπέντε ή λιγότερα χρόνια, επανέλαβαν την ασυνήθιστη για την εποχή αντίστοιχη παρόμοια υπερύψωση με τις εκατέρωθεν τοπικές τριγωνικές στέγες, λύση αντί της απλούστερης, οικονομικότερης και αποτελεσματικότερης παραδοσιακής δίρριχτης στέγης.

Prof., Dr.-Ing. Argyres Petronotis,
Architect, Baumeister, Yüksek Minar
With contributions from Chrisanthe A. Veloudaki, Eleni O. Deligianni,
Fotis Kondis, Chrisovalantou I. Karageorgi, and Nicolas Xanthos

The Sister Churches of St. George in Stemnitsa (1810) and St. John Prodromos in Lagadia (1808)

Summary

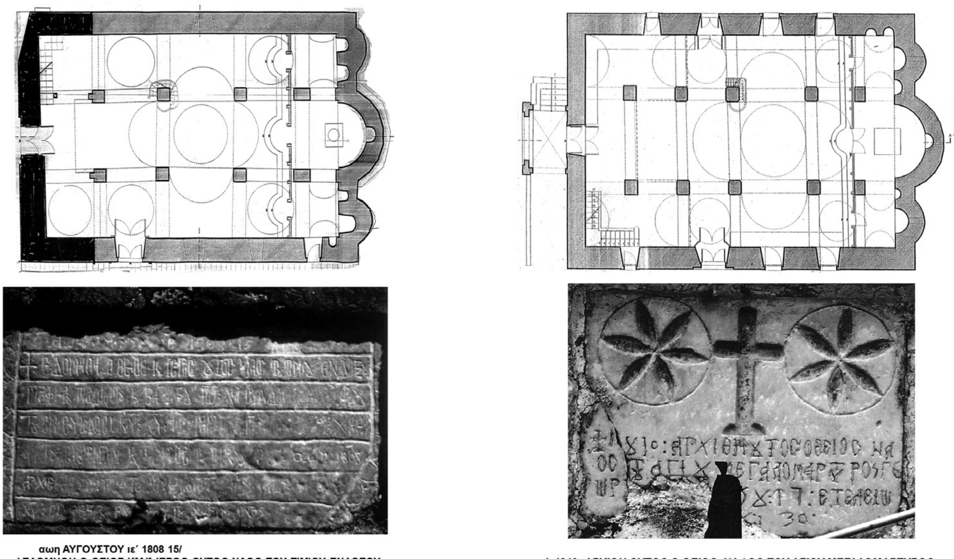
Lagadia is a village in the highlands of Arcadia. In earlier times (19th and early 20th centuries), 60% of the village men were masons. Experienced, well-known masons are known from as early as the beginning of the 19th century. One of them, Antonios Rigopoulos, was responsible for building four churches. Two of these churches were located in the region of Gortynia and were distinguished by their unique shape: they were basilicas with three aisles and an unusual saddleback roof. The church of St. John Prodromos (St. John the Baptist) was built in 1808 in Lagadia, whereas the church of St. George was built in 1810 in Stemnitsa. Both are dated based on inscriptions found on each building. Although these buildings did not survive in their entirety, portions survive today. The church at Lagadia was torched during the 1825-1827 Greek Independence war by enemy armies, and was rebuilt approximately in 1840 with very few of its original elements. The architectural plan of the church in Stemnitsa changed in 1911, with a dome and a simplified saddle roof. However, the church in Stemnitsa kept some of the original building blocks. Specifically, in the western and eastern narrow faces, the middle (~ 1/3) segment of the wall was elevated and had a saddle cornice, whereas either side had horizontal cornices. However, because the outer width of the elevated segment is narrower than the width of the inner middle nave, the elevated segment cannot be associated with the presence of an elevated middle nave inside the church. The width of the middle nave must be original since it corresponds to the width of the original outer apse. Finally, at the four corners of the saddle roof, on the northern and southern sides of the elevated segments, there were smaller triangular-shaped roofs, the rain water from which ended up in the horizontal cornices of the narrow sides. Similarly, an elevated central segment is preserved in the eastern side of the church at Lagadia. In addition, in the newer western side of the church there is a similarly elevated central segment that must have copied the one that existed 15 years earlier. We conclude that the two churches had the same unique shape, although it is problematic that we do not have any earlier or later examples. The church at Lagadia was built first. It appears that the locals in Stemnitsa liked the church and two years later invited

the same builder to build their own church. There is additional strong evidence that attests to the skills and experience of Antonios Rigopoulos. He built the Mosque of Aga-Pasha in Nafplio around 1816-1818. The mosque survives today and is known as Parliament House.

(Translated by Dr. Katerina Petronotis, International Ocean Discovery Program, 1000 Discovery Dr., College Station, TX 77845, USA)



Εικ. 1. α. Λαγκάδια. Πρόδρομος. Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Ν. Ξάνθος) και νότια όψη
β. Στεμνίτσα. Αγιώργης Άποψη από τα νοτιοανατολικά (Ν. Ξάνθος) και νότια όψη.



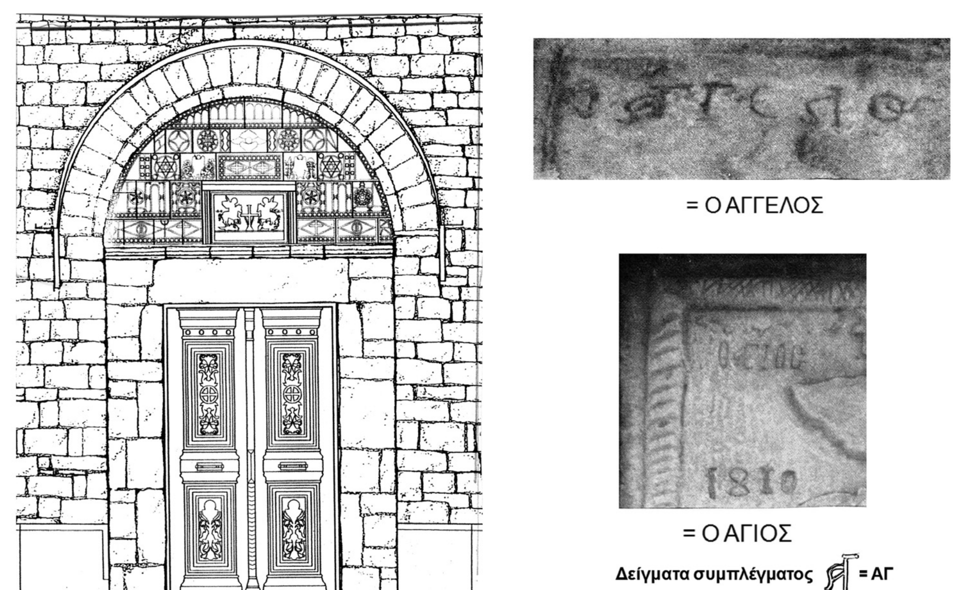
αωη ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ιε΄ 1808 15/
†ΕΔΟΜΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ Κ[ΑΙ] ΙΕΡΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ / ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ Κ[ΑΙ] ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩ[ΑΝΝΟΥ] ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ / ΤΟΥ ΕΝ ΕΥΓΕΝΕΣΙ ΚΥ[ΡΙΟΥ] ΚΥ[ΡΙΟΥ] ΙΩ[ΑΝΝΟΥ] ΠΑΠΑΓΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ ΕΙΣ ΨΥΧΙΚΗΝ / ΑΥΤΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑΝ Κ[ΑΙ] ΠΑΝΤΟΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΟΥ Αωη΄ 1808 / ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΚΩΒΗΣ ΚΥ[ΡΙΟΥ] /
ΚΥ[ΡΙΟΥ]: ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΥ ΕΚ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ ΟΝΤΟΣ

† 1810: ΑΡΧΙΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ ΝΑ / ΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΓΕ / ΩΡΓΙΟΥ ΑΥΓ{Ο}ΟΥΣΤΟΥ : 17: ΕΤΕΛΕΙΩ:[Θ]Η ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ: 30:

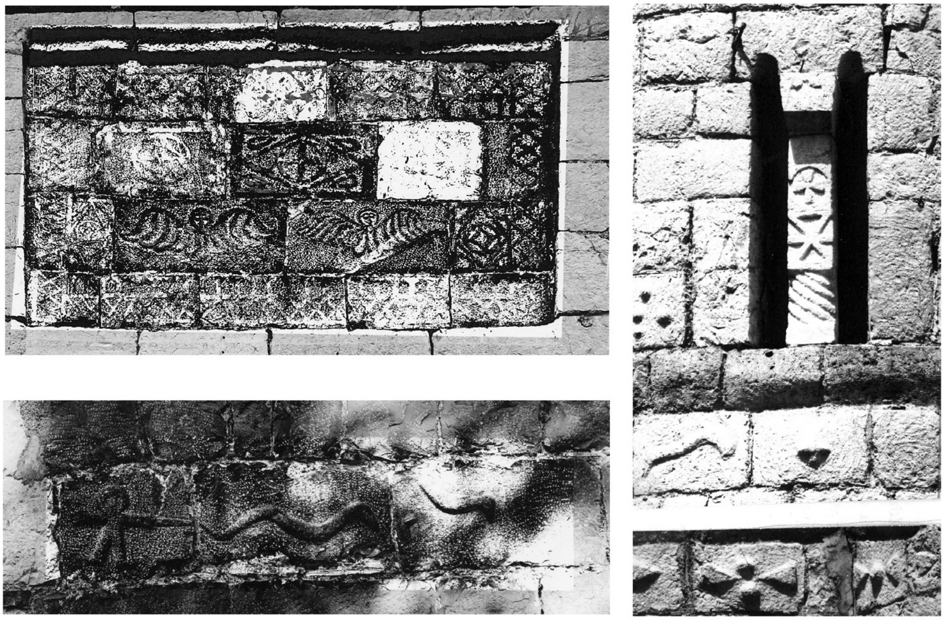
Εικ. 2. α. Λαγκάδια. Πρόδρομος. Κάτοψη και κτητορική επιγραφή (Α.Π.).
β. Στεμνίτσα. Αγιώργης. Κάτοψη και κτητορική επιγραφή (Α.Π.).



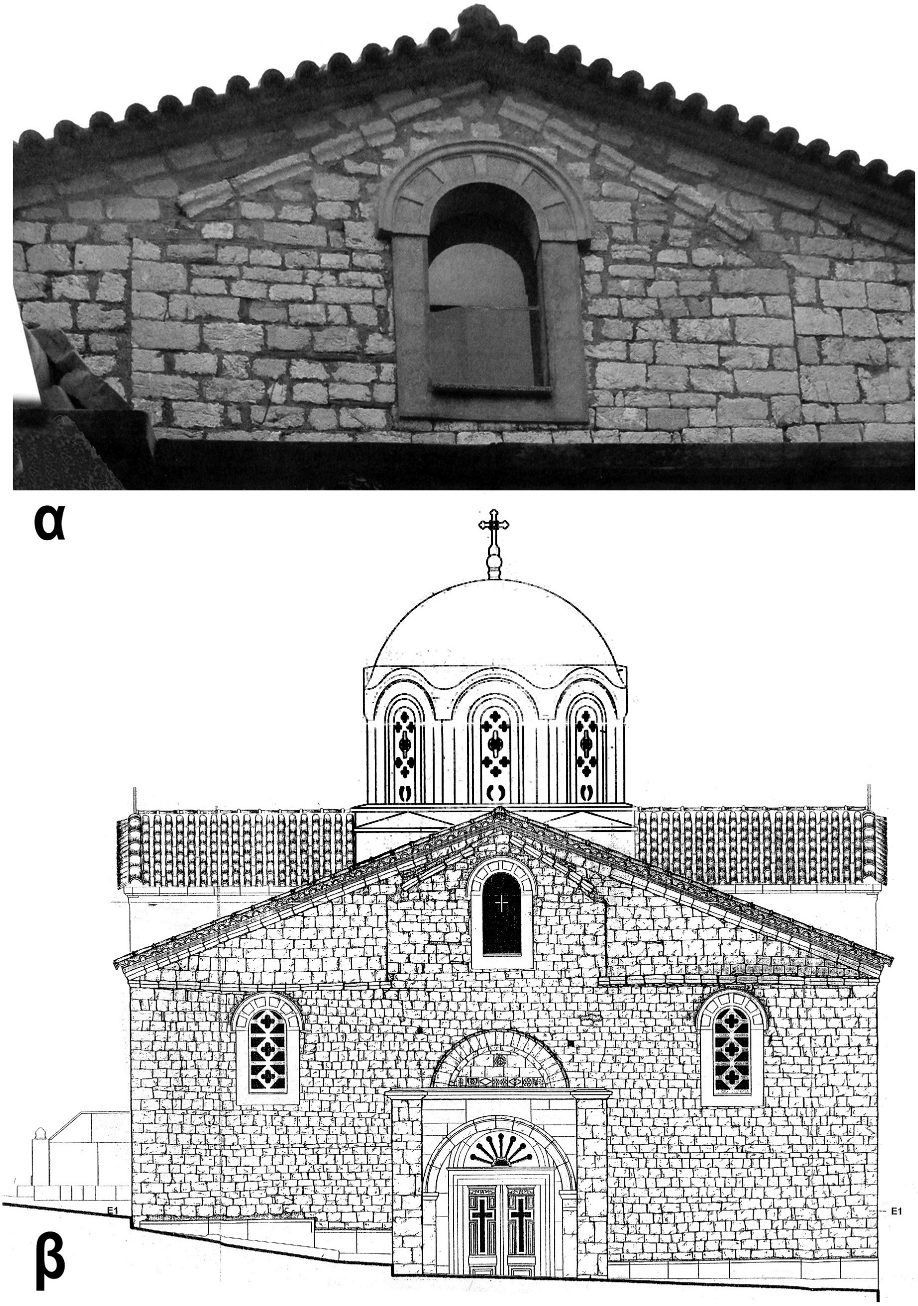
Εικ. 3. α. Λαγκάδια. Πρόδρομος. Λεπτομέρεια επιγραφής (Α.Π.)
β. Στεμνίτσα. Αγιώργης. Λεπτομέρεια επιγραφής (Γ. Λαγός).



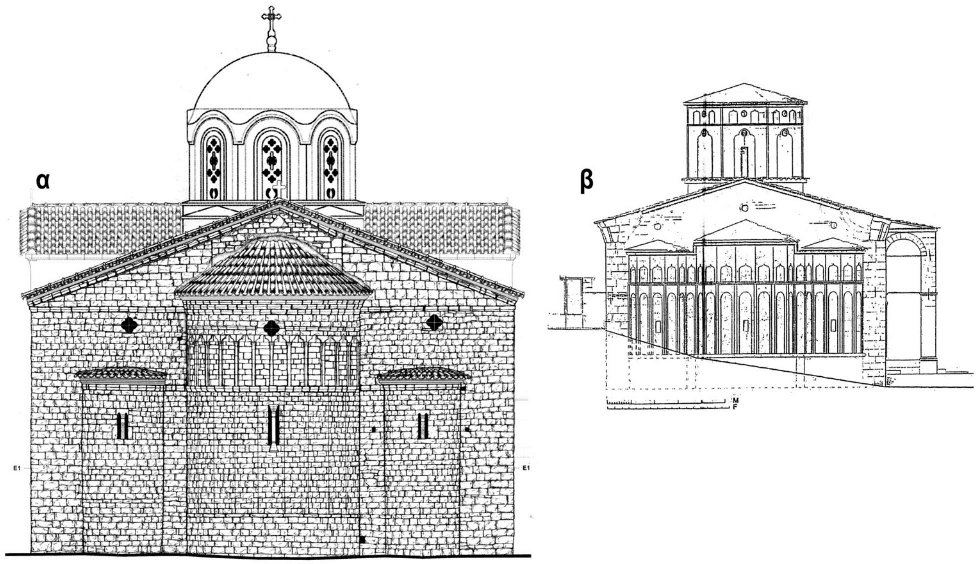
Εικ.4. Στεμνίτσα. Αγιώργης. Κυρία είσοδος (1810).



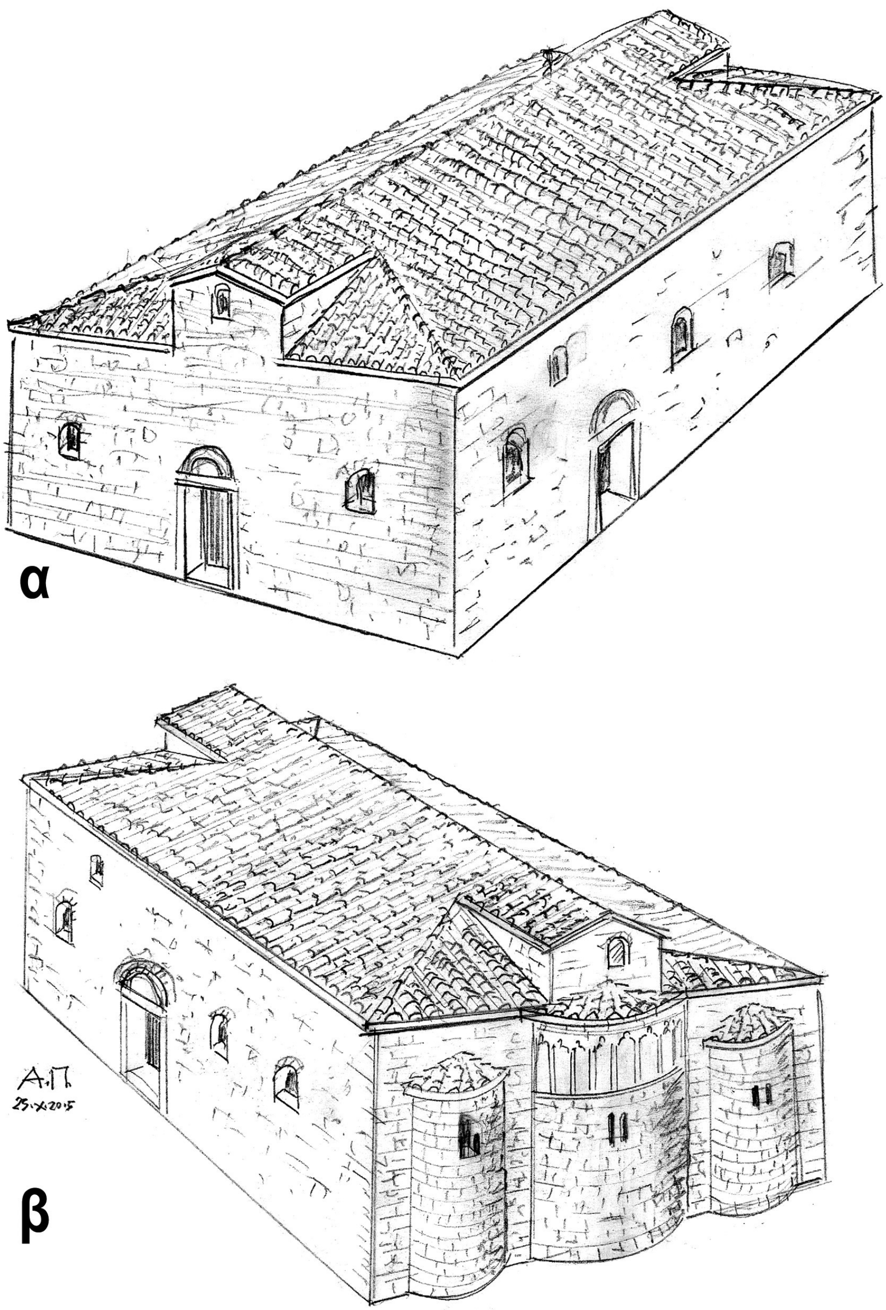
Εικ. 5. α,β. Λαγκάδια. Πρόδρομος. Λιθανάγλυφα (Ν. Ξάνθος)
γ. Στεμνίτσα. Αγιώργης. Λιθανάγλυφα (Ν. Ξάνθος).



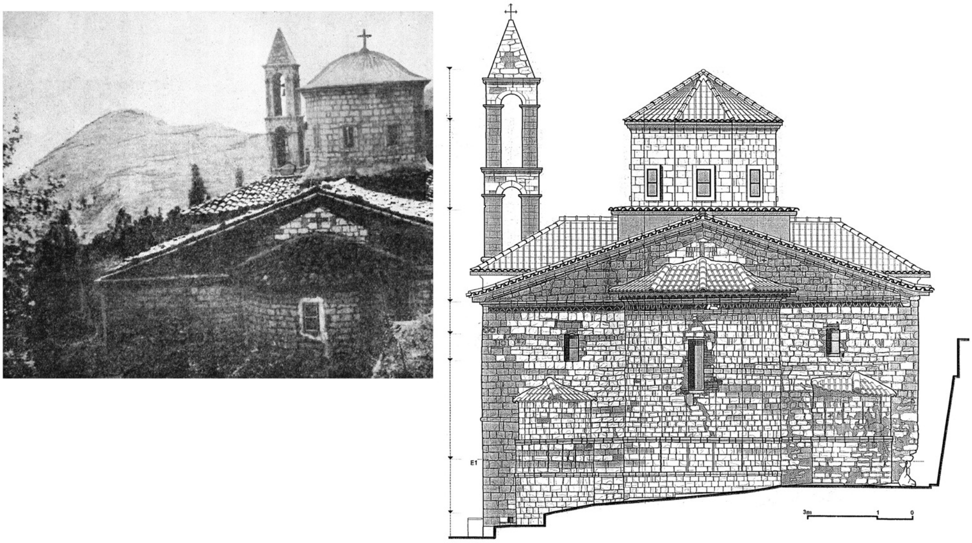
Εικ. 6. Στεμνίτσα. Αγιώργης (1810-1911). α. Λεπτομέρεια δυτικής όψης. Διακρίνεται το αρχικό μεσαίο υπερυψωμένο τμήμα του 1810 (πλην του παραθύρου) (Α.Πετρονώτης). β. Δυτική Όψη. (Αποτύπωση Σεπτέμβριος 2015).



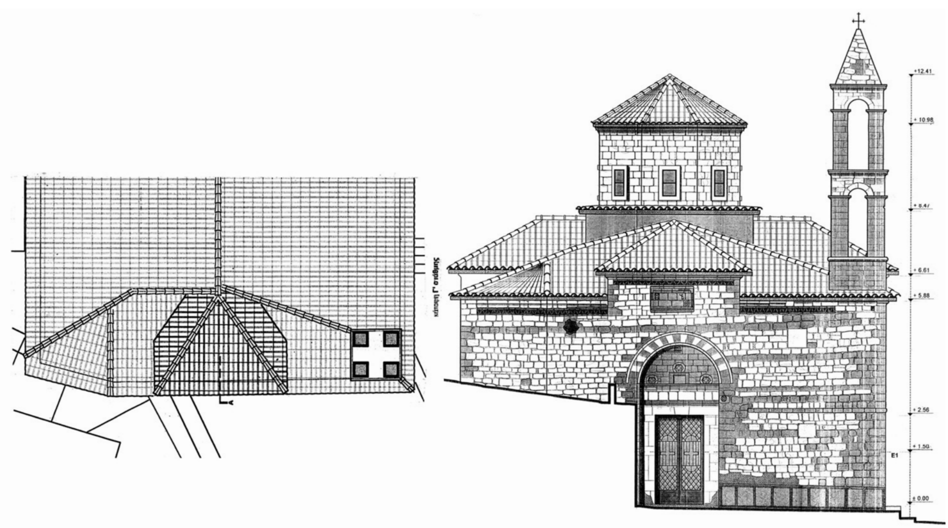
Εικ. 7. α. Στεμνίτσα. Αγιώργης (1810-1911). Ανατολική Όψη. Διακρίνεται μεταξύ *κορφιά* δίρριχτης στέγης και στέγης κεντρικής αψίδας ενσωματωμένο το κεντρικό υπερυψωμένο τμήμα αρχικού τοίχου του 1810 (Αποτύπωση Σεπτέμβριος 2015) β. Σόλος Καλαβρύτων, Αγιώργης (1806). Ανατολική όψη με τυφλά αψιδώματα (Α. Αγοραπούλου - Μπιρμπίλη (2002).



Εικ. 8. Στεμνίτσα, Αγιώργης. Αναπαράσταση αρχικού ναού (1810) (Α.Πετρονώτης).



Εικ. 9. Λαγκάδια, Πρόδρομος (1808-περίπου 1840). α. Άποψη από τα ανατολικά (Β. Τσαφαράς, *Λαγκάδια* (1937), 177) β. Ανατολική Όψη (Αποτύπωση Νοέμβριος 2014).



Εικ. 10. Λαγκάδια, Πρόδρομος (περίπου 1840) α. Κάτοψη δυτικού τμήματος στέγης, β. Δυτική Όψη (Αποτύπωση Νοέμβριος 2014).

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Αρχιμανδρίτης Τιμόθεος Γ. Αγγελής

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΜΠΕΝΑΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΤΟ ΛΑΥΡΙΟ*

Ευλαβικός ασπασμός στον νεομάρτυρα
άγιο Κωνσταντίνο τον Υδραίο

Ο σύνδεσμος των Μεσογείων και της Λαυρεωτικής με το νησί της Ύδρας ήδη από τους χρόνους της Τουρκοκρατίας αποτελεί γεγονός ιστορικό. Με την ίδρυση του νεωτέρου Λαυρίου το 1865, η περιοχή της Λαυρεωτικής έγινε πόλος έλξης εσωτερικών μεταναστών, που ήρθαν για να εργαστούν στη νέα βιομηχανική πόλη. Ανάμεσα σ' αυτούς ήταν και οι Υδραίοι, οι οποίοι εντός ολίγων ετών δημιουργούν στο Λαύριο ευάριθμη κοινότητα. Όμως ο σύνδεσμος με την πατρίδα τους παραμένει άρρηκτος σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής τους, ακόμα και στις παραγγελίες για ιστορήσεις εικόνων. Την περίοδο αυτή, οι ήδη γνωστοί στα Μεσόγεια Υδραίοι ζωγράφοι (ιερεύς Λάζαρος Καρβελάς, Παντολέων Ζωγράφος, Ανδριανός, Σταμάτιος Ανδριανού), εξαπλώνουν το έργο τους ακόμα περισσότερο. Υδραίοι και μη Υδραίοι, καταφεύγουν σε εργαστήρια της Ύδρας, παραγγέλνοντας εικόνες που κοσμούν έως σήμερα ναούς και οικίες των Μεσογείων και της Λαυρεωτικής. Ανάμεσα στους ζωγράφους που ιστόρησαν εικόνες για ναούς του Λαυρίου, είναι και ο ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης.

Ο ζωγράφος ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης γεννήθηκε στην Ύδρα το 1843 ή το 1844. Γονείς του ήταν ο επίσης ιερεύς Κωνσταντίνος Μπενάκης και η Παρασκευή, το γένος Νικολάου Βότση. Τον Ιανουάριο του 1868 νυμφεύθηκε την Υδραία Παναγιούλα Δημητρίου Ζαραφωνίτου[1] και απέκτησαν έξι παιδιά. Με-

---

* Οφείλω πολλές ευχαριστίες στους Προϊσταμένους των Ναών του Λαυρίου Αρχιμ. Βλάσιο Μακρή, Αρχιμ. Κων/νο Συρίγο και π. Κων/νο Παπανικολάου, για την άδεια και για τη συνεργασία στη μελέτη των παρόντων έργων, στον Γεν. Αρχιερατικό Επίτροπο της Ι. Μητροπόλεως Ύδρας Πρωθιερ. Ακίνδυνο Δαρδανό, στον Ηγούμενο της Ι. Μονής Προφήτου Ηλιού Ύδρας Αρχιμ. Θεολόγο Γρηγοριάτη, στον Αρχιμ. Μακάριο Μηνά, στον Αρχιμ. Θεόδωρο Θεοδοσίου, στον π. Ιωαννίκιο Καλαφάτη, στον π. Γεώργιο Βλαχόπουλο, στον Ιεροδ. Νεκτάριο Δαρδανό, στην Ηγουμένη της Ι. Μονής Αγίας Ματρώνης Ύδρας Γερ. Νεκταρία, στον ιστοριοδίφη κ. Θεμιστοκλή Ραφαλιά, στους ιεροψάλτες κ. Εμμανουήλ Πούλο και κ. Στέφανο Φραντζή, στους υπαλλήλους του Ληξιαρχείου του Δήμου Ύδρας και του Ιστορικού Αρχείου – Μουσείου Ύδρας, καθώς

ταξύ αυτών ήταν ο ζωγράφος Δημήτριος Μπενάκης (†1950) και ο μουσικός Δούκας Μπενάκης (†1947). Χειροτονήθηκε κληρικός πιθανόν το 1869 από τον επίσκοπο Ύδρας και Σπετσών Νεόφυτο Κωνσταντινίδη (†1875) και διαδέχθηκε τον πατέρα του στη θέση του εφημερίου του τότε ενοριακού ναού της Ευαγγελιστρίας. Πρόκειται για ιδιόκτητο ναό της οικογενείας Μπενάκη, που βρίσκεται στη συνοικία Κιάφα της Ύδρας, πλησίον του ναού του Χριστού «του Οικονόμου»[2].

Όντας διαπρεπής κληρικός της Ύδρας διετέλεσε μέλος της Επισκοπικής Επιτροπής Ύδρας και Σπετσών, πρώτη φορά το 1906[3] μετά την κοίμηση του επισκόπου Αρσενίου Γουμπούρου (†1905)[4] και δεύτερη το 1911[5] μετά την κοίμηση του Υδραίου επισκόπου Ιωάσαφ Σίακου (†1910). Απετέλεσε δε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Εφημεριακού Ταμείου της Επισκοπής Ύδρας και Σπετσών[6]. Ήταν ιδιαιτέρως φιλομαθής, γι' αυτό και υπήρξε συνδρομητής σε εκδόσεις βιβλίων της εποχής του. Έχουν καταγραφεί δεκατρείς αναφορές συνδρομών του σε εκδόσεις από το 1869 έως το 1900[7]. Μάλιστα να σημειωθεί ότι διατηρούσε και εργαστήριο φωτογραφίας[8].

Κοιμήθηκε την Κυριακή, 20 Νοεμβρίου 1911 και ενταφιάστηκε την επομέ-

---

και σε όλους τους φιλόξενους Υδραίους για την ολοπρόθυμη βοήθειά τους. Επίσης, στον κ. Διονύσιο Κ. Κλάδη για τη φωτογράφηση των εικόνων στο Λαύριο.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά την κ. Μαρία Ευαγγ. Μπενάκη, δισεγγονή του ζωγράφου, για την προθυμία στην παροχή οικογενειακών και λοιπών στοιχείων.

1. Βιβλίο Γάμων έτους 1868. Ληξιαρχείο Δήμου Ύδρας.

2. Πρωτοπρ. Δ. Γκ. Χελιώτης, *Η χριστιανική Ύδρα*, Ύδρα 1938, 16-17.

3. «*Ἡ Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἑλλάδος διώρισεν ἐπισκοπικούς ἐπιτρόπους ἐν τῇ ἐπισκοπῇ Ὕδρας τους αἰδ. Εὐάγγελον Μπινάκην(sic), Σταῦρον Βιλνᾶν καί Δοσίθεον Κόκιζαν.*» *Ιερός Σύνδεσμος*, 23 (15 Απριλίου 1906), 16.

4. «*Ὡς ὅτου τοποθετηθῇ ὁ νέος Δεσπότης εἶχεν ὁρισθῇ ἐπισκοπικὴ ἐπιτροπὴ ἀπὸ τοὺς Παπαευάγγελο Μπενάκη, Παπασταῦρο Βιλνᾶ καὶ Παπαδοσίθεο Κόκκιζα…*», Γ. Ν. Σαχίνης, *Εκκλησία Ύδρας & ανά τους αιώνες προσφορά της*, Πειραιεύς 1982, 42.

5. «*Ἡ Ἱερά Σύνοδος προέτεινε τόν διορισμόν τῶν αἰδ. Εὐαγγέλου Μπενάκη οἰκονόμου, Βασιλείου Φρουδάκη πρωτεκδίκου καί Ἰωάννου Καλαμακιώτου σκευοφύλακος ὡς μελῶν τῆς ἐπισκοπικῆς ἐπιτροπῆς Ὕδρας καί Σπετσῶν. Ἡ πρότασις ἀπεστάλη, κατά τόν νόμον, εἰς τό Ὑπουργεῖον πρός ἔγκρισιν*», *Ιερός Σύνδεσμος*, 138 (1 Φεβρουαρίου 1911), 16.

6. «*ΚΑΤΑΣΤΑΤΙΚΟΝ ΜΕΤΟΧΙΚΟΥ ΕΦΗΜΕΡΙΑΚΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΤΗΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣ ΥΔΡΑΣ ΚΑΙ ΣΠΕΤΖΩΝ … Οἱ συμβαλλόμενοι … Ἱερεὺς Εὐάγγελος Μπενάκης Οἰκονόμος…*», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, 143 (13 Απριλίου 1883), 775 (237).

7. Ηλεκτρονική βάση δεδομένων για τους συνδρομητές των ελληνικών βιβλίων (1749–1922), η οποία συγκροτήθηκε από τον Φίλιππο Ηλιού. Βιβλιολογικό Εργαστήριο «*Φίλιππος Ηλιού*».

8. Πληροφορία από τις εγγονές του ζωγράφου Παναγιούλα Δούκα Μπενάκη – Μαραγκού και Ελένη Δούκα Μπενάκη – Τραγανή.

νη, στον περίβολο του ναού της Ευαγγελιστρίας[9]. Τότε παύει και ο ενοριακός χαρακτήρας του ναού. Σημερινός ιδιοκτήτης του είναι ο κ. Ευάγγελος Δούκα Μπενάκης (γεννημένος το 1930). Ο Υδραίος ιερεύς Δημήτριος Γκίκα Χελιώτης σημειώνει «*Ἀπὸ τὸ 1874, μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Κωνσταντίνου Μπενά-κη, ἱερέως, ἔγινεν ἐφημέριος ὁ Εὐάγγελος Μπενάκης ὅστις ἦτο μέχρι τῆς τελευτῆς του τοιούτος (1911), ὁπότε καὶ ἔπαυσε νὰ εἶναι ἐνοριακός ναός.*»[10].

Πριν τη χειροτονία του εξασκούσε το επάγγελμα του ζωγράφου, το οποίο και συνέχισε μετά από αυτήν, παραλλήλως με τα ιερατικά του καθήκοντα. Στη ληξιαρχική πράξη του γάμου του, ως επάγγελμα αναγράφεται «*αγιογράφος*»[11]. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο μελετητής της Ύδρας Αντώνιος Μανίκης «*Ὁ τελευταῖος ἐφημέριος καὶ νοικοκύρης ὁ ὀμορφόπαπας Παπαβάγγελος Μπενάκης, ἦταν ἀρκετὰ δόκιμος ἁγιογράφος…*»[12].

Μέχρι στιγμής η έρευνα έχει αποδώσει μόνον φορητές εικόνες ως έργα του Ευαγγέλου Μπενάκη, τα περισσότερα υπογεγραμμένα και χρονολογημένα. Από αυτά να αναφέρουμε ενδεικτικά τα ευρισκόμενα στο νησί της Ύδρας:

α) Ο Χριστός «Μέγας Αρχιερεύς», του 1863, στο δεσποτικό θρόνο του ενοριακού ναού της Υπαπαντής.

β) Οι άγιοι Αντώνιος και Νικήτας, αχρονολόγητη εικόνα (προ του 1870), στη συλλογή του ναού της Γεννήσεως του Χριστού «του Νέγκα», (νυν ιδιοκτησίας αρχιμ. Μακαρίου Μηνά) στη συνοικία Κιάφα.

γ) Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, του 1871, στη συλλογή του ναού του Αγίου Ελευθερίου, του μητροπολίτου Ύδρας Προκοπίου Καραμάνου (†1965).

δ) Οι άγιοι Παντελεήμων, Κάρπος και Πάπυλος, του 1872, στο τέμπλο του ομωνύμου ναού (μετοχίου της Μονής Προφήτου Ηλιού) στην περιοχή του Βλυχού[13].

ε) Η Γέννηση του Χριστού, του 1889, της συλλογής της Μονής της Αγίας Ματρώνης, προερχόμενη από το τέμπλο του ναού της Αγίας Ειρήνης (μετοχίου της Μονής Αγίας Ματρώνης) στην περιοχή του Παλαμηδά.

στ) Η αγία Ειρήνη, του 1889, της ίδιας συλλογής, προερχόμενη από τον ίδιο ναό.

ζ) Ο άγιος Ελευθέριος, του 1898, της συλλογής του ενοριακού ναού της Αγίας Βαρβάρας.

---

9. Βιβλίο θανάτων έτους 1911. Ληξιαρχείο Δήμου Ύδρας.

10. Δ. Γκ. Χελιώτης, Ιερεύς Υδραίος, «Η Εκκλησία του Ευαγγελισμού», *Το μέλλον της Ύδρας*, 8 [80] (Αύγουστος 1939), 176.

11. Βιβλίο Γάμων έτους 1868. Ληξιαρχείο Δήμου Ύδρας.

12. Αντ. Μανίκης, «Οι παληές Ενορίες του Νησιού μας», *Το μέλλον της Ύδρας*, 10 [236] (Οκτώβριος 1960), 176.

13. Γ. Ν. Σαχίνης, *Εκκλησάκια – Εκκλησίες – Ερημοκλήσια Ύδρας*, Πειραιεύς 1980, 103.

η) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, του 1901, στην ιδιωτική συλλογή του αρχιμ. Μακαρίου Μηνά.

Στην παρούσα εργασία, από το έργο του Ευαγγέλου Μπενάκη παρουσιάζονται τρεις φορητές εικόνες, υπογεγραμμένες και χρονολογημένες, οι οποίες βρίσκονται σε ενοριακούς ναούς της πόλης του Λαυρίου.

Η πρώτη προέρχεται από τη συλλογή του ενοριακού ναού του Αγίου Ανδρέου Λαυρίου και θέμα της έχει τον νεομάρτυρα άγιο Κωνσταντίνο τον Υδραίο, πλαισιωμένο από δώδεκα σκηνές του βίου του (Εικ. 1). Η εικόνα βρίσκεται σε προσκυνητάρι εντός του ναού και έχει διαστάσεις 59x80 εκ. Επί της εικόνος αναγράφεται η υπογραφή του ζωγράφου: «*Ἔργον Εὐαγγέλου Ἱερέως Μπενάκη», η ημερομηνία «1870 Σεπτεμβρίου 9 Ὕδρα*», καθώς και η αφιερωματική επιγραφή: «*Δέησις τῆς ἐν Λαυρίῳ Ὑδραϊκῆς κοινότητος*». Πριν τη συντήρησή της, το σώμα και το φωτοστέφανο του αγίου, του ευλογούντος Κυρίου και των αγγέλων που στεφανώνουν τον άγιο έφεραν αργυρές επενδύσεις από το αθηναϊκό εργαστήριο Χιόνη και αφιερωματική επιγραφή «*Δαπάνη Δ Ν Κοτάρα 1892*».

Γύρω από το κεντρικό θέμα ιστορούνται δώδεκα σκηνές που απεικονίζουν τα σχετικά με τα μαρτύρια του αγίου γεγονότα. Τα θέματα αντλούνται από το βίο του αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου, που συνέγραψε αμέσως μετά το μαρτύριό του το 1800 ο άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης. Ο βίος του αγίου, καθώς η ακολουθία του, επίσης ποίημα του αγίου Νικοδήμου, εκδόθηκαν για πρώτη φορά στη Βενετία το 1814, μόλις 14 χρόνια μετά το μαρτύριο του αγίου[14]!

Στην 1η σκηνή: «*ὁ ἅγιος παῤῥησιάζεται εἰς τὸν Ἡγεμῶνα*»

Στη 2η σκηνή: «*ὁ ἅγιος ἐβάλθη εἰς φυλακὴν*»

Στην 3η σκηνή: «*ὁ ἅγιος συρόμενος μαστίζεται καὶ ξέεται τὰς σάρκας*»

Στην 4η σκηνή: «*ὁ ἅγιος μαστίζεται εἰς τὴν ῥάχιν*»

Στην 5η σκηνή: «*ὁ ἅγιος εἰς φυλακὴν μὲ βαρείας ἁλύσεις*»

Στην 6η σκηνή: «*ὁ Ἰμάμης ῥαπίζων τὸν ἅγιον ἔγεινεν ἡ χεὶρ του κατάμαύρη*»

Στην 7η σκηνή: «*ὁ ἅγιος μαστίζεται εις τοὺς πόδας*»

Στην 8η σκηνή: «*ὁ ἅγιος κατασφάτεται μὲ τὸ ξίφος ὑπὸ στρατιώτου*»

Στην 9η σκηνή: «*ὁ Χριστὸς φανεὶς ἐν τῇ φυλακῇ ἴασαι τὰς πληγὰς κ' τοὺς ὄνυχας τοῦ μάρτυρος*»

Στη 10η σκηνή: «*ὁ ἅγιος δεικνύων τοὺς ὄνυχας του κ' ἐλέγχων τὸν Ἡγεμῶνα νὰ πιστεύσῃ κ' αὐτὸς εἰς τὸν Χριστὸν*»

14. Περισσότερα περί του βίου του αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου βλ.: Μακάριος Νοταράς, *Νέον Λειμωνάριον*, Βενετία 1819, 158-68 και Ι. Μητρόπολις Ύδρας, Σπετσών, Αιγίνης, Ερμιονίδος και Τροιζηνίας, *Πρακτικά διορθοδόξου επιστημονικού συνεδρίου «Κωνσταντίνος ο Υδραίος – Νεομάρτυρες προάγγελοι της αναστάσεως του γένους» Ύδρα 10-14 Νοεμβρίου 2000*, Ύδρα 2007.

Στην 11η σκηνή: «*ὁ ἅγιος ὑπὸ θείου φωτός ἐλευθερωθείς ἀπὸ τὰ δεσμὰ ἱστάμενος προσεύχεται οἱ δὲ του(ρ)κοι ἐφώναξαν ἀλὰχ ἀλὰχ*»

Και στην τελευταία και 12η σκηνή: «*ὁ ἅγιος ἔνδον τῆς φυλακῆς ὑπὸ Τούρκου και Ἐβραίου πνίγεται*»

Ο τύπος απεικόνισης του αγίου νεομάρτυρος Κωνσταντίνου που χρησιμοποιεί ο Ευάγγελος Μπενάκης είναι διαφορετικός από την χαλκογραφία του ιεροδιακόνου Αγαθαγγέλου του εκ Σερρών, που χαλκογραφήθηκε στην Ύδρα το 1829[15]. Πιθανόν πρότυπο για την ιστόρηση της εικόνας να απετέλεσε η προσκυνηματική εικόνα του αγίου Κωνσταντίνου, η οποία ιστορήθηκε από άγνωστο καλλιτέχνη το 1849 και βρίσκεται στο Μητροπολιτικό ναό (παλαιά Μονή) της Φανερωμένης στην Ύδρα[16] (Εικ. 2). Υπάρχουν βεβαίως διαφορές, όπως για παράδειγμα στο θέμα της θείας επισκιάσεως. Συνήθως, ο άγιος Κωνσταντίνος εικονίζεται να ευλογείται από τον Κύριο από τη μία πλευρά και να στέφεται από άγγελο από την άλλη. Εδώ ο Κύριος ευλογεί αρχιερατικά και δύο άγγελοι στέφουν τον άγιο. Στα απλωμένα ειλητάρια που κρατούν εκατέρωθεν αναγράφονται με μικρή παραφθορά εγκωμιαστικοί στίχοι από τον βίο του αγίου[17], «*Εὖγε τῆς ἐλευθεροστομίας σου, γενναῖε τοῦ Κυρίου ἀγωνιστά!*» «*Εὖγε τῆς σῆς μεγαλοψυχίας, τῆς οὔσης οὐρανίων ἐπαίνων ἀξίας!*».

Διαφορά επίσης από το πιθανό πρότυπο βρίσκουμε και στην απόδοση του χώρου κάτω από την εικονιζόμενη μορφή του αγίου. Είθισται ο άγιος Κωνσταντίνος να τίθεται είτε μπροστά από την πατρίδα του την Ύδρα, είτε μπροστά από τη Ρόδο, δηλαδή τον τόπο του μαρτυρίου του. Ο Μπενάκης εδώ τονίζοντας την κοινή καταγωγή του αγίου, του αγιογράφου και των αφιερωτών της εικόνας αποδίδει με μεγάλη λεπτομέρεια την Ύδρα (Εικ. 3). Μπορούμε να διακρίνουμε το λιμάνι με το μοναστήρι της Φανερωμένης στο μέσον. Τους μύλους δεξιότερα. Κάτω από αυτούς το αρχοντικό του Κουντουριώτη, την περιοχή του Καμινίου και του Βλυχού. Αριστερά του οικισμού διακρίνουμε τις μονές της Αγίας Ματρώνης και της Αγίας Τριάδος. Και ακριβώς κάτω από τους πόδες του αγίου τις μονές του Προφήτου Ηλιού και της Αγίας Ευπραξίας «του Δοκού».

Σε ένα ακόμη έργο, αποδιδόμενο στο χρωστήρα του Ευαγγέλου Μπενάκη, έχουμε και πάλι απεικόνιση της Ύδρας, όπου όμως, λόγω του περιορισμένου χώρου, περιορίζεται και η απεικόνιση στην περιοχή γύρω από τον κυρίως οικι-

15. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες* Ι, Αθήνα 1990, 260, εικ. 277 και Ιερομ. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, «Χάρτινες εικόνες», στο: *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, 192-193.

16. Ανδρ. Κατσελάκη, «Οι Συλλογές των Κειμηλίων της Μονής Φανερωμένης», στο: *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Μίλητος, 2009, 432–5.

17. Μακάριος Νοταράς, ό.π., 162.

σμό του νησιού. Πρόκειται για μικρών διαστάσεων εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου με τον άγιο Κωνσταντίνο στην κάτω ζώνη, η οποία προέρχεται από το δωδεκάορτο του τέμπλου του ναού των Αγίων Παντελεήμονος, Κάρπου και Παπύλου στο Βλυχό της Ύδρας.

Η δεύτερη εικόνα του Ευαγγέλου Μπενάκη στο Λαύριο βρίσκεται εντός προσκυνηταρίου στον Καθεδρικό ναό της Αγίας Παρασκευής του Λαυρίου και έχει θέμα τον Ταξιάρχη Μιχαήλ[18] (Εικ. 4). Οι σημερινές διαστάσεις της εικόνας είναι 75x123 εκ. Αρχικά η εικόνα ήταν μεγαλύτερη, αλλά κατά την προσαρμογή της στο προσκυνητάρι αποκόπηκαν περιμετρικά μικρά τμήματα. Φέρει επιγραφή: «*Ἔργον Εὐαγγέλου Ἱέρὲως Μπενάκη Οἰκονόμου*», τη χρονολογία: «*Ὕδρα 1889*» καθώς και αφιερωματική επιγραφή: «*Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μιχαὴλ Δημ: Κουσουρέλη ἐκ Σερίφου*».

«*Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ*» παρουσιάζεται στον τύπο του ψυχοπομπού, κρατώντας την ψυχή που μόλις έχει χωριστεί από το σώμα[19]. Το θέμα είναι ευρέως διαδεδομένο από τα χαρακτικά που κυκλοφορούνταν[20]. Οι οικείοι θρηνούν στο προσκέφαλο του κεκοιμημένου και οι δαίμονες διεκδικούν την ψυχή με τη φράση «*ἐδικός μου εἶσαι ὦ φιλάργυρε*». Η παρουσία ωρολογίου στο πλάι του αρχαγγέλου σημειώνει το αιφνίδιο του θανάτου κατά τις νυκτερινές ώρες.

Ακριβώς την ίδια απόδοση του θέματος του αρχαγγέλου Μιχαήλ έχουμε σε έργο αγνώστου ζωγράφου, στο πλαϊνό βημόθυρο του ναού του Αγίου Ελευθερίου, στη συνοικία Κιάφα της Ύδρας (Εικ. 5).

Η τρίτη και τελευταία εικόνα, αυτή του αγίου ιερομάρτυρος Ελευθερίου, βρίσκεται σε μεγάλο προσκυνητάρι εντός του ενοριακού ναού της Ευαγγελιστρίας Λαυρίου (Εικ. 6). Έχει διαστάσεις 100x130 εκ. Φέρει επιγραφή: «*Ἔγραψαν ἐν Ὕδρα, Ἱερεὺς Εὐαγ. Μπενάκης Οἰκονόμος, μετὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, Δημητρίου Ε. Μπενάκη*» και χρονολογία: «1909.» Απεικονίζει τον άγιο Ελευθέριο ένθρονο να δέχεται τη θεία επισκίαση και γύρω του δώδεκα σκηνές του βίου του:

Στην 1η σκηνή: «*(1) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἱεροδιάκονος.*»

Στη 2η σκηνή: «*(2) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἱερεύς.*»

Στην 3η σκηνή: «*(3) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἀρχιερεύς.*»

Στην 4η σκηνή: «*(4) Ὁ Ἅγιος παρρησιάζεται εἰς τὸν Βασιλέα.*»

Στην 5η σκηνή: «*(5) Ὁ Ἅγιος εἰς χάλκηνον ἀγγεῖον.*»

---

18. Αναφορά στο εν λόγω έργο, χωρίς όμως σημείωση του ονόματος του ζωγράφου, γίνεται στο βιβλίο: *Ο εν Λαυρείω Ιερός Καθεδρικός Ναός Αγίας Παρασκευής*, Λαύρειο 1999, 28.

19. Περί του θέματος του αρχαγγέλου Μιχαήλ ψυχοπομπού, βλ. Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, *Τα θαύματα – Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Ακρίτας, Αθήνα 2006, 145-147.

20. Παπαστράτου, *ό.π.*, 192-197, εικ. 194-201.

Στην 6η σκηνή: «*(6) Ὁ Ἅγιος εἰς εσχάραν.*»
Στην 7η σκηνή: «*(7) Ὁ Ἅγιος τίθεται εἰς τιγάνιον.*»
Στην 8η σκηνή: «*(8) Ὁ Ἅγιος εἰς φυλακὴν προσεύχεται.*»
Στην 9η σκηνή: «*(9) Ὁ Ἅγιος σύρεται δι' ἀγριών ἀλόγων.*»
Στη 10η σκηνή: «*(10) Ὁ Ἅγιος ἐν μέσῳ τῶν θηρίων.*»
Στην 11η σκηνή: « *(11) Ὁ Ἅγιος εἰς λέοντα καὶ λέαιναν.*»
Και στην τελευταία και 12η σκηνή: «*(12) Ὁ Ἅγιος τέμνεται τὴν κεφαλήν.*»

Από τις δώδεκα αυτές σκηνές θα εστιάσουμε σε τέσσερις. Τα πρότυπα αυτών των σκηνών αντλούνται από εντελώς διαφορετικά θέματα, προερχόμενα από το έργο «*Η Βίβλος εις εικόνας*», με χαρακτικά του Ιουλίου Σνόρρ φον Κάρολσφελτ, το οποίο είχε ήδη κυκλοφορήσει στη Λειψία το 1860[21].

Στην προκειμένη περίπτωση «*Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΧΑΑΒ*»[22] (Εικ. 7) δίνει στοιχεία στο θέμα «*Ὁ Ἅγιος σύρεται δι' ἀγρίων ἀλόγων*» (Εικ. 8). Επίσης, «*Ο ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΤΩ ΛΑΚΚΩ ΤΩΝ ΛΕΟΝΤΩΝ*» [23] (Εικ. 9) εξελίσσεται στη σκηνή «*Ὁ Ἅγιος ἐν μέσῳ τῶν θηρίων*» (Εικ. 10). Ταυτόχρονα, η απεικόνιση του όφεως προέρχεται από «*ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ*»[24]. Από τα ίδια χαρακτικά λαμβάνονται οι απεικονίσεις της σκηνής «*Ὁ Ἅγιος εἰς λέοντα καὶ λέαιναν*». Τέλος, «*Η ΣΟΦΗ ΚΡΙΣΙΣ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΟΣ*» [25] (Εικ. 11) αποτελεί την πηγή έμπνευσης για την παρουσίαση του θέματος της αποτομής της κεφαλής του αγίου Ελευθερίου (Εικ. 12).

Όπως αναφέραμε νωρίτερα, την εικόνα του αγίου Ελευθερίου «*Ἔγραψαν ἐν Ὕδρα, Ἱερεὺς Εὐαγ. Μπενάκης Οἰκονόμος, μετὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, Δημητρίου Ε. Μπενάκη*». Βρισκόμαστε δηλαδή δύο έτη πριν από την εκδημία του Ευαγγέλου Μπενάκη και το εργαστήριο φαίνεται να έχει ήδη περάσει στα χέρια του γιού του Δημητρίου. Η χρήση δε προτύπων από τις ξυλογραφίες του Κάρολσφελτ είναι ένα χαρακτηριστικό που προσιδιάζει στο έργο του Δημητρίου Μπενάκη, ο οποίος και σε άλλα του έργα χρησιμοποιεί τα εν λόγω πρότυπα[26]. Επιπροσθέτως, ο Δημήτριος Μπενάκης, σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Τζάθα, «*Ἐσπού-*

21. Περί του θέματος της υποδοχής των έργων του Ιουλίου Σνορρ φον Καρολσφελτ από τους Νεοέλληνες Ζωγράφους, βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Μελέτες μεταβυζαντινής και νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα 2013, 501-591.

22. Ιουλίου Σνορρ φον Καρολσφελτ, *Η Βίβλος εις εικόνας*, εκδ. Κ. Ν. Σαξώνη, ²1967, 118.

23. *Ό.π.*, 160.

24. *Ό.π.*, 8.

25. *Ό.π.*, 109.

26. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο «*Ο αναμάρτητος πρώτος τον λίθον βαλέτω*», της συλλογής του Ι. Ναού Αγίων Αναργύρων του ομωνύμου Δήμου Αττικής, όπου ο Δημήτριος Μπενάκης για να συνθέσει το θέμα του, χρησιμοποιεί τα χαρακτικά του Κάρολσφελτ «*Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ*», «*Ο ΙΗΣΟΥΣ ΔΩΔΕΚΑΕΤΗΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ*» και «*Ο ΚΥΡΙΟΣ ΚΑΙ Η ΑΜΑΡΤΩΛΟΣ*», από το έργο «*Η Βίβλος εις εικόνας*».

δασε ζωγραφική στὸ Πολυτεχνεῖο τῶν Ἀθηνῶν. Εἶναι αὐστηρὸς ὀπαδὸς τῆς ἀκαδημαϊκῆς παραδόσεως»[27].

Τα τρία έργα του Ευαγγέλου Μπενάκη που παρουσιάστηκαν απέχουν χρονικά μεταξύ τους περίπου μια εικοσαετία: 1870, 1889 και 1909. Η εξέλιξη του έργου του Ευαγγέλου Μπενάκη από τα παραδοσιακότερα προς τα λεγόμενα ακαδημαϊκά, καθώς και η παρέμβαση του γιού του Δημητρίου, είναι εμφανής.

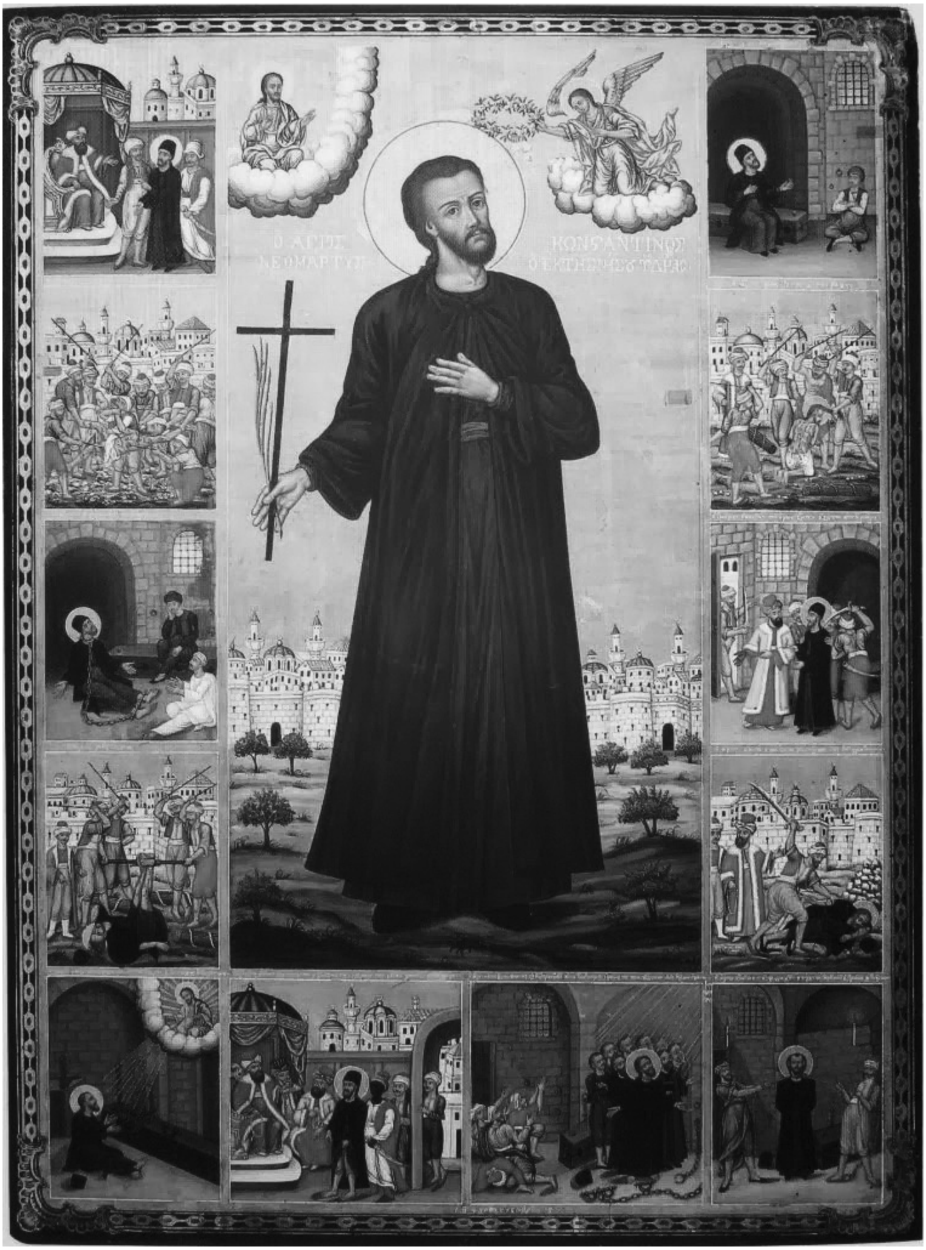
Τελειώνοντας, αξίζει να αναφερθεί ένα συγκινητικό γεγονός, που σχετίζεται τόσο με τους δύο ζωγράφους, όσο και με την εκκλησιαστική ιστορία της Ύδρας. Το 1902 ο Δημήτριος Μπενάκης ιστόρησε την εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου για το ναό της Ευαγγελίστριας στην Ύδρα, η οποία αποτελούσε δέηση των γονέων του, των αδελφών του και όλων των ενοριτών. Η αφιερωματική επιγραφή αναφέρει: «*Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Εὐαγγέλου Ἱερέως / Παναγιούλας Πρεσβυτέρας καί τῶν τέκνων αὐτῶν, και / τῶν Ἐνοριτῶν καί Συνδρομητῶν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ, / ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου. Ἔργον Δημητρ. Μπενάκη / 1902*». Μετά από εννέα χρόνια, την ημέρα των Εισοδίων, στις 21 Νοεμβρίου του 1911, ο τελευταίος εφημέριος του ναού και αφιερωτής της εικόνας, «ο *Παπα-Βάγγελος Μπενάκης*», θα ενταφιαζόταν στον περίβολο του ναού της Ευαγγελιστρίας, κλείνοντας έτσι τον κύκλο της επίγειας ζωής του και την ιστορία αυτής της ενορίας της Ύδρας.

Η παρούσα ανακοίνωση κύριο στόχο είχε να κάνει γνωστή την ύπαρξη του ζωγράφου ιερέως Ευαγγέλου Μπενάκη, ο οποίος άφησε το ζωγραφικό του έργο τόσο στην πατρίδα του, την Ύδρα, όσο και στη Λαυρεωτική. Η περαιτέρω έρευνα θα μπορέσει να εντοπίσει και να παρουσιάσει το σύνολο του έργου του εντός και εκτός της Ύδρας.

27. Κ. Ι. Τζάθας, «Υδραίοι Ζωγράφοι», *Το μέλλον της Ύδρας*, 7 (Ιούλιος 1949), 153.



Εικ. 1. Λαύριο. Ναός Αγίου Ανδρέου. Ο νεομάρτυς άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος. Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης, 1870. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 2. Ύδρα. Ναός Φανερωμένης. Ο νεομάρτυς άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος. Αγνώστου, 1849. Από το: *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Μίλητος, 2009.



Εικ. 3. Λαύριο. Ναός Αγίου Ανδρέου. Ο νεομάρτυς άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος (λεπτομέρεια εικ. 1). Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης, 1870. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 4. Λαύριο. Ναός Αγίας Παρασκευής. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης, 1889. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 5.
Κιάφα Ύδρας.
Ναός Αγίου Ελευθερίου.
Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.
Αγνώστου, χ.χ.



Εικ. 6.
Λαύριο.
Ναός Ευαγγελιστρίας.
Ο ιερομάρτυς
άγιος Ελευθέριος.
Ιερεύς Ευάγγελος
Μπενάκης
και Δημήτριος Ευαγγ.
Μπενάκης, 1909.
(Διονύσιος Κλάδης, 2015).



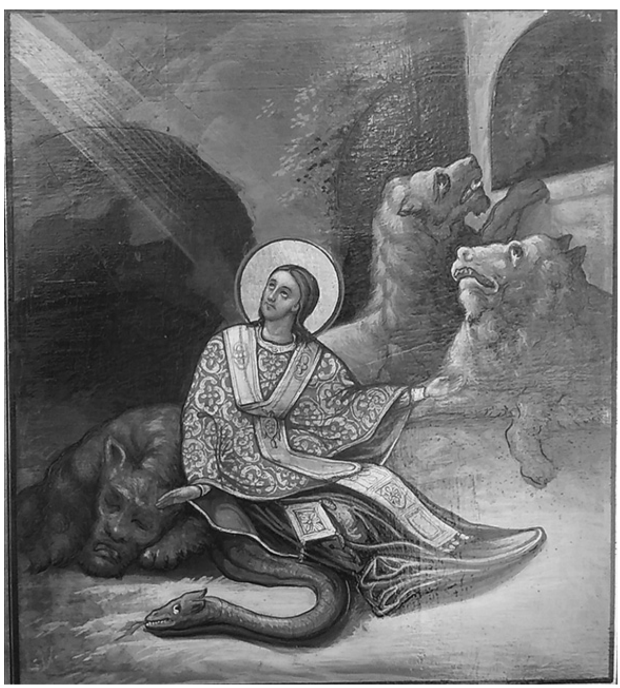
Εικ. 7. Ιουλίου Σνορρ φον Καρολσφελτ, «Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΧΑΑΒ», από το: *Η Βίβλος εις εικόνας*, εκδ. Κ. Ν. Σαξώνη, ²1967.



Εικ. 8. Λαύριο. Ναός Ευαγγελιστρίας. Ο ιερομάρτυς άγιος Ελευθέριος («*Ὁ Ἅγιος σύρεται δι᾽ ἀγρίων ἀλόγων*», λεπτομέρεια εικ. 6) Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης και Δημήτριος Ευαγγ. Μπενάκης, 1909. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 9. Ιουλίου Σνορρ φον Κάρολσφελτ, «Ο ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΤΩ ΛΑΚΚΩ ΤΩΝ ΛΕΟΝΤΩΝ», από το: *Η Βίβλος εις εικόνας*, εκδ. Κ. Ν. Σαξώνη, ^{2}1967.



Εικ. 10. Λαύριο. Ναός Ευαγγελιστρίας. Ο ιερομάρτυς άγιος Ελευθέριος (*«Ὁ Ἅγιος ἐν μέσῳ τῶν θηρίων»*, λεπτομέρεια εικ. 6) Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης και Δημήτριος Ευαγγ. Μπενάκης, 1909. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 11. Ιουλίου Σνορρ φον Κάρολσφελτ, «Η ΣΟΦΗ ΚΡΙΣΙΣ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΟΣ», από το: *Η Βίβλος εις εικόνας*, εκδ. Κ. Ν. Σαξώνη, ^{2}1967.



Εικ. 12. Λαύριο. Ναός Ευαγγελιστρίας. Ο ιερομάρτυς άγιος Ελευθέριος («*Ὁ Ἅγιος τέμνεται τὴν κεφαλήν*», λεπτομέρεια εικ. 6) Ιερεύς Ευάγγελος Μπενάκης και Δημήτριος Ευαγγ. Μπενάκης, 1909. (Διονύσιος Κλάδης, 2015).

Ιωάννα Αλεξανδρή

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΤΟΥ '30. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ ΡΕΓΚΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΣΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΤΟ 1933-1934.

Ο Πολύκλειτος Ρέγκος (1903 Νάξος - 1984 Θεσσαλονίκη), ίσως ο πιο γνωστός πολιτογραφημένος ζωγράφος της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα, υπήρξε ταυτόχρονα σημαντικός αγιογράφος με έργο που εκτείνεται από το 1935 και για περισσότερο από τέσσερις δεκαετίες σε εκκλησίες κυρίως της βόρειας Ελλάδας[1]. Μετά τις σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα από το 1920-1926, ο Ρέγκος ήρθε σε επαφή με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα στο Παρίσι το χρονικό διάστημα 1930-1935, ενώ παράλληλα μαθήτευσε εκεί για ένα χρόνο και στη χαρακτική στο εργαστήριο του Δημήτρη Γαλάνη.

Η βιωματική σχέση του Ρέγκου με τη βυζαντινή παράδοση εκκινεί από την οικογένειά του. Ο παππούς του ήταν παπάς στην Τήνο και οι πρώτες ζωγραφικές δοκιμές των παιδικών του χρόνων περιλάμβαναν και σχεδιάσματα βυζαντινών εικόνων, σύμφωνα με την προσωπική μαρτυρία του καλλιτέχνη στο δοκίμιο *Αυτοβιογραφίας* που συνέταξε στα 1980 και απόκειται στο προσωπικό του αρχείο[2].

Στενότερη σχέση με τη βυζαντινή τέχνη αποκτά στο πρώτο του ταξίδι στο Άγιον Όρος το 1926-27. Σημαντικό ρόλο στην απόφαση του ταξιδιού αυτού πρέπει να θεωρήσουμε πως διαδραμάτισε ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο οποίος εξέθεσε τα Χριστούγεννα του 1924 στη Θεσσαλονίκη μεγάλη ενότητα έργων με

---

1. Για το αγιογραφικό έργο του Ρέγκου βλ. Ε. Καπλάνη, *Οι θρησκευτικές και κοσμικές τοιχογραφίες του Πολύκλειτου Ρέγκου*, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Ιστ.-Αρχ., Φ.Λ.Σ., Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998.

2. Πρόκειται για πολυσέλιδο ημιτελές χειρόγραφο χωρίς τίτλο, που φέρει ημερομηνία 23.3.80. Για την παραχώρηση του αρχειακού υλικού και των έργων του καλλιτέχνη για την παρούσα ανακοίνωση, οφείλω θερμές ευχαριστίες στο γιο του, Κωνσταντίνο Ρέγκο.

θέμα το Άγιον Όρος μετά το ταξίδι του εκεί. Γράφει ο Ρέγκος σχετικά στην *Αυτοβιογραφία* του: «*Εδώ θα πρέπει να αναφέρω την έκθεση του Σπύρου Παπαλουκά το 1925 που έγινε με επιτυχία στο καφενείο του Λευκού Πύργου που το μετέτρεψε σε αίθουσα εκθέσεων και που τον βοήθησα και εγώ σημαντικά*»[3]. Στην έκθεση ο Παπαλουκάς παρουσίασε κοσμικά έργα και ζωγραφικά αντίγραφα αθωνικών κειμηλίων: εικόνων, τοιχογραφιών και χειρογράφων[4].

Στην Αθήνα, τα ίδια χρόνια η σημασία του Αγίου Όρους ισχυροποιείται με τις εκθέσεις του Φώτη Κόντογλου με αντίγραφα αθωνικών έργων στο Λύκειο Ελληνίδων (1923, 1924 και 1927) και τη δημιουργία λευκώματος που εκδίδει ο Αϊβαλιώτης καλλιτέχνης το 1923 με τίτλο *Η Τέχνη του Άθω*[5]. Στον πρόλογο του λευκώματος ο Κόντογλου επισημαίνει την καλλιτεχνική σημασία των αθωνικών μνημείων, αλλά και τον τρόπο που ο ίδιος τα προσέγγισε κάνοντας «*αντιγραφή και ανασυγκρότηση*»[6] για να διευκρινίσει στη συνέχεια «*δε ξεσήκωσα απλά τα ωραία αυτά χειροτεχνήματα παρά (πως) τα διερμήνεψα*»[7].

Το αντίγραφο, με γνώμονα την αξία του ως ιστορικό, όχι ως εικαστικό τεκμήριο, αναδείχτηκε ήδη από το 1930 στη μόνιμη έκθεση του Βυζαντινού Μουσείου οργανωμένη από τον Διευθυντή του Γεώργιο Σωτηρίου. Ο Σωτηρίου είχε την τόλμη πλάι στα πρωτότυπα έργα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης να εκθέσει αντίγραφα φιλοτεχνημένα από σημαντικούς ζωγράφους της εποχής, πολλοί από τους οποίους αποτελούσαν προσωπική του επιλογή[8].

Η πρακτική της παραγωγής αντιγράφων έργων της βυζαντινής τέχνης ήταν συνεπώς γνωστή στον Ρέγκο, τόσο αυτή με ιστορικό, όσο και εκείνη με καλλιτεχνικό πρόσημο[9]. Επιπλέον τη βασική ακαδημαϊκή μαθησιακή πρακτική της γνωριμίας με τα σημαντικά έργα της ιστορίας της αρχαίας και της δυ-

---

3. *Δοκίμιο Αυτοβιογραφίας*, Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, συλλογή Κωνσταντίνου Ρέγκου.

4. Βλ. σχετ. Χ. Χρήστου, Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Ε. Βακαλό, Μ. Μιχαηλίδου, *Σπύρος Παπαλουκάς Ζωγραφική 1892-1957*, Αθήνα 1995, 21-22 και Ε. Χεκίμογλου-Ε.Ρούπα, «Η έκθεση του Σπύρου Παπαλουκά στη Θεσσαλονίκη» στο: Μ. Καμπάνης (επιμ.) *Σπύρος Παπαλουκάς Θητεία στον Άθω*, ΄Αγιον Όρος 2003, 35-46.

5. Βλ. σχετ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλους ζωγράφος*, Αθήνα 1991, 17-18 και χρονολόγιο εκθέσεων στο Ι. Βιβιλάκης (επιμ.). *Φώτης Κόντογλους Εν εικόνι διαπορευόμενος. Εκατό χρόνια από την γέννηση και τριάντα από την Κοίμησή του*, Αθήνα 1995, 22-23.

6. *Η Τέχνη του Άθω Αντιγραφή και ανασυγκρότηση Φωτή Κόντογλου Εκδ. Χρυσόστομος Γανιάρης* Αθήνα 1923.

7. *Η Τέχνη του Άθω*, ό.π., χ.α.σ.

8. Βλ. σχετ. Τ.-Π. Σκώττη, «Αντιγράφοντας τη βυζαντινή τέχνη», στο: Ο. Γκράτζιου, Α. Λαζαρίδου (επιμ.) *Από τη Βυζαντινή Συλλογή στο Χριστιανικό Μουσείο (1884-1930)*, κτλγ. έκθ. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (29.03.2002-07.01.2003), Αθήνα 2006, 390-399.

9. Τη θεματική των αντιγράφων πραγματεύεται διεξοδικά ο Ε. Δ. Ματθιόπουλος στο άρθρο του «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής Τέχνης» στο: Ο. Γκράτζιου, Α. Λαζαρίδου, ό.π., 77-115.

τικής τέχνης δια της αντιγραφής τους την εξάσκησε συστηματικά και στην Αθήνα τα χρόνια της φοίτησής του στη Σχολή Καλών Τεχνών αντιγράφοντας και «*σχεδιάζοντας αγάλματα, ιδιαίτερα στο Αρχαιολογικό...και στην Εθνική Πινακοθήκη...μελετώντας τα έργα των μεγάλων ζωγράφων*» αλλά και στο Παρίσι, στις συλλογές του Λούβρου, όπως ο ίδιος μαρτυρεί[10].

Ζωγραφικό επίκεντρο του πρώτου ταξιδιού του Πολύκλειτου Ρέγκου στο Άγιον Όρος αποτελούν το τοπίο και η αρχιτεκτονική φυσιογνωμία των μοναστηριών. Στο ταξίδι αυτό δεν φιλοτεχνεί αντίγραφα από βυζαντινά έργα. Είναι προφανές πως ο νεαρός Ρέγκος δεν τολμά ή δεν ενδιαφέρεται ακόμη να αναμετρηθεί με τη βυζαντινή ζωγραφική.

Ακολουθεί τριετής παραμονή στο Παρίσι (1930-1933), για να επιστρέψει στην Ελλάδα με σκοπό την πραγματοποίηση ενός δεύτερου ταξιδιού στο Όρος από το Νοέμβριο του 1933 έως τον Φεβρουάριο του 1934 (24/11/1933 -10/2/1934), αυτή τη φορά με συγκεκριμένο στόχο: τη δημιουργία μιας ζωγραφικής ενότητας με αποκλειστικό θέμα το Άγιον Όρος και την παρουσίασή της σε ατομική έκθεση πρώτα στο Παρίσι και στη συνέχεια στην Ελλάδα. Σε σχέση με τη ζωγραφική παραγωγή του πρώτου ταξιδιού στο Όρος το 1926-7, το σύνολο έργων που δημιουργεί στο δεύτερο ταξίδι είναι εμπλουτισμένο τόσο σε τεχνική όσο και σε περιεχόμενο. Όσον αφορά το περιεχόμενο, ο Ρέγκος φιλοτέχνησε σειρά αντιγράφων βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων: τοιχογραφιών, φορητών εικόνων και εικονογραφημένων χειρογράφων. Όσον αφορά την τεχνική, εμπλούτισε το σύνολο της ζωγραφικής του παραγωγής με μια σειρά χαρακτικών, που δεν θα μας απασχολήσουν εδώ, καθώς πρόκειται για κοσμικά έργα.

Ακολουθώντας την παράδοση των Κόντογλου και Παπαλουκά, τώρα δημιουργεί και εκείνος αντίγραφα της μεγάλης βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης για τη θεματική ενότητα «Άγιον Όρος», προχωρά όμως ένα τολμηρό βήμα μπροστά από αυτούς: αποφασίζει να εκθέσει τα έργα αυτά, κοσμικά και θρησκευτικά, πρώτα και κατά κύριο λόγο στο Παρίσι, την πρωτεύουσα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, αλλά και επιστημονικό κέντρο των βυζαντινών σπουδών ήδη από τον 19ο αιώνα. Και όχι μόνον αυτό, αλλά επιδιώκει και επιτυγχάνει το λεύκωμα ξυλογραφιών που φιλοτέχνησε[11] και την έκθεσή του στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1934 να την προλογίσει ένας επιφανής βυζαντινολόγος: ο Charles Diehl (1859-1944)[12]. Η ατομική έκθεση του Ρέγκου εγκαινιάζεται τον Ιούνιο

10. *Δοκίμιο Αυτοβιογραφίας*, ό.π.

11. *Mont Athos*, Bois gravés par Pol. Regos. Préface par Charles Diehl, Paris 1934.

12. Σχετικά με τον Charles Diehl βλ. σχετικά Guilland Rodolphe, «Hommage à Charles Diehl», *Revue des Études Byzantines* 3 (1945), 5-18 και Lemerle Paul, «Charles Diehl 1859-1944 », *Revue archéologique* 35 (1950), 93-97.

του 1934 στη γκαλερί του Raymond Duncan και τελεί υπό την αιγίδα του πρέσβη Νικόλαου Πολίτη.

Κύριες πηγές πληροφόρησης για το ταξίδι και για τη δημιουργία των αντιγράφων αποτελούν η *Αυτοβιογραφία* του, η αλληλογραφία του καλλιτέχνη με τη σύζυγό του Γεωργία Μαντοπούλου, η οποία επίσης φυλάσσεται στο αρχείο του καλλιτέχνη στη Θεσσαλονίκη, καθώς και οι κατάλογοι των έργων των ατομικών εκθέσεών του στο Παρίσι το 1934, στη Θεσσαλονίκη στην *Αίθουσα Εμπορικής Λέσχης* στα 1935 και στην Αθήνα, στο *Άσυλο Τέχνης* στα 1936. Γράφει στην *Αυτοβιογραφία* του: *«Το φθινόπωρο του ίδιου χρόνου (ενν. 1933) ετοίμασα τελλάρα, contre plaque, χαρτιά, πινέλα, κασετίνες, χρώματα, αλλά κυρίως μια σειρά από πλάκες ξυλογραφίας 0,15 x 0,16 εκ. που είχα στο νου μου αποφασισμένο από το Παρίσι για να κάνω το λεύκωμα ξυλογραφιών απ' όλα τα μοναστήρια του Αγίου Όρους. Το Νοέμβριο λοιπόν του 1933 έφυγα για το Άγιον Όρος με πρώτο σταθμό τα Κατουνάκια στη σκήτη του γέροντος Πατρός Δανιήλ που ο πατέρας μου θεολόγος είχε γνωριμία πνευματική και πήγαινα σα να πήγαινα σπίτι μου. Έφθασα στη Δάφνη με το βαποράκι Άγιος Γεώργιος κι από κει μ' ένα ψαροκάικο στην Αγία Άννα … Από το ησυχαστήριο του γέροντα Δανιήλ με το χάρτη στο χέρι πάντοτε έστρωσα το σχέδιο επισκέψεως των μοναστηριών … αρχίζοντας από τη Μονή Σιμωνόπετρας, τον Παρθενώνα του Αγίου Όρους … από εκεί στη Μονή Γρηγορίου … μετά στη Μονή Διονυσίου, στη σκήτη Αγίας Άννας, στη Μονή Αγίου Παύλου έπειτα μικρή Αγία Άννα και Κατουνάκια.»* Και στη συνέχεια: *«Πεζεί λοιπόν ξεκίνησα από τα Κατουνάκια πέρασα όλη τη βουνοκορφή και έφτασα στις Καρυές χειμώνα καιρό …το πρόγραμμα έλεγε Κουτλουμούσι, Μονή Ιβήρων, Εσφιγμένου, Κωσταμονίτου, Χιλαντάρι, Παντοκράτωρ, Σταυρονικήτα, Καρακάλου, Φιλοθέου και Λαύρα. Στη Λαύρα έμεινα 10 μέρες όπου ανασύνταξα τα σχέδιά μου και τους πίνακές μου Στα Κατουνάκια ανασύνταξα όλο το υλικό που είχα συγκεντρώσει, 120 μικρούς πίνακες, σε contre plaque, 10-15 ακουαρέλες, πολλά σχέδια, 10 αντίγραφα τοιχογραφιών από τη Μονή Δοχειαρίου, το Πρωτάτο, τη Μονή Διονυσίου, 5-6 αντίγραφα εικόνων πάνω σε ξύλο από τον Πανσέληνο και τη Λαύρα του Θεοφάνους του Κρητός και Τζώρτζη του Κρητικού και άλλα σχέδια βυζαντινών ανθεμίων που χρησιμοποίησαν οι καλόγεροι αγιογράφοι για να κάνουν άλλες εικόνες τον 16ο, 17ο και 18ο αιώνα»*[13].

Όπως αναλυτικά περιγράφεται, στο ταξίδι περιλαμβάνονται σταθμοί στις σημαντικότερες μονές και τους τόπους ζωής των μοναχών. Ο νεαρός ζωγράφος είχε ευρεία εποπτεία των μνημείων και από τις αναφορές του γίνεται σαφές πώς αναζήτησε πολλές πηγές έμπνευσης: στις σκήτες, στις βιβλιοθήκες των μοναστηριών, στα μεγάλα μνημειακά σύνολα στα καθολικά των μοναστηριών, αλλά και

13. *Δοκίμιο Αυτοβιογραφίας*, ό.π.

σε φορητές εικόνες. Από τα αναφερόμενα στην *Αυτοβιογραφία* και στην αλληλογραφία του έργα, δεν εκτέθηκαν τελικά όλα και δεν σώζονται τα αντίγραφα των διακοσμητικών μοτίβων, «των ανθεμίων» που αναφέρει, καθώς ούτε εκτέθηκαν στις εκθέσεις που ακολούθησαν, ούτε βρέθηκαν στη συλλογή του καλλιτέχνη.

Τα αντίγραφα, όπως αναγράφεται στον κατάλογο της έκθεσης στο Παρίσι, παρουσιάστηκαν ως διακριτή αυτόνομη ενότητα χωρισμένα σε δυο υπο-ενότητες: αντίγραφα εικόνων και αντίγραφα τοιχογραφιών. Με τον ίδιο τρόπο και στις υπόλοιπες ατομικές εκθέσεις του Ρέγκου της δεκαετίας του 1930, τα αντίγραφα καταλαμβάνουν περίοπτη θέση και αποτελούν το πρώτο δείγμα γραφής του ύφους που θα υιοθετήσει ως αγιογράφος. Το ειδικό καλλιτεχνικό βάρος της βυζαντινής ζωγραφικής το συμπυκνώνει ο Ρέγκος σε μια πρόταση σε σελίδα ημερολογίου του: «*επιστρέφοντας από το Παρίσι στην Ελλάδα, μελέτησα τη Βυζαντινή Τέχνη στις βυζαντινές εκκλησίες της Θεσσαλονίκης, ιδιαίτερα όμως στα «Μουσεία» του Αγίου Όρους, όπου γνώρισα τη σοφία της συνθέσεως, τη δύναμη της εκφράσεως, τον πλούτο του χρώματος και την απλότητα της φόρμας της βυζαντινής ζωγραφικής*»[14].

Τα αντίγραφα τα οποία τελικά εξέθεσε στο Παρίσι και στη συνέχεια στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα είναι τα ακόλουθα[15]:

1-3. Τρία μεγάλα σε μέγεθος έργα φιλοτέχνησε στο Πρωτάτο στις Καρυές: τον *Χριστό Αναπεσόντα*, (Εικ. 1) το οποίο σχολιάζει στην επιστολή του της 17.12.1933: *«πολύ καλή είναι μια μεγάλη αντιγραφή που έκανα στις Καρυές «το παιδίον Ιησούς»*[16], τον *Άγιο Αρτέμιο* (Εικ. 2) και τον *Άγιο Προκόπιο* (Εικ. 3), έργα του 14ου αιώνα που αποδίδονται στον Μανουήλ Πανσέληνο[17]. Στο Άγιον Όρος ο ζωγράφος καταγράφει σε σελίδες ημερολογίου τις εργασίες και τις εντυπώσεις του: «*2. δεκ. (1933). Μια βδομάδα δουλειάς στην εκκλησία. Μια βδομάδα επαφή με ένα πνεύμα του ΙΗ αιώνος. Μια βδομάδα διδασκαλίας από τον κυρ Εμμανουήλ Πανσέληνον*»[18].

---

14. Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, συλλογή Κωνσταντίνου Ρέγκου.

15. Από το υλικό που παρουσιάζεται εδώ, τέσσερα έργα έχουν ήδη δημοσιευθεί σε δυο εκθέσεις (ο *Άγιος Αρτέμιος*, η *Αποκαθήλωσις*, οι *Άγιοι Σαράντα* και η *Άκρα Ταπείνωσις*, βλ. παρακάτω) και τα υπόλοιπα δημοσιεύονται για πρώτη φορά.

16. Επιστολή προς τη σύζυγό του, Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, ό.π.

17. *Ο Αναπεσών*, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 100 x 130 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Ο Άγιος Αρτέμιος, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 130 x 100 εκ., Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, δωρεά Κωνσταντίνου Ρέγκου (ΒΧΜ 23112). Σχετικά με το έργο βλ. Ι. Αλεξανδρή, (επιμ.) *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α' μισού του 20ού αιώνα*, κτλγ. έκθ. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2009, 72-75.

Ο Άγιος Προκόπιος, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 130 x 100 εκ., ιδιωτική συλλογή.

18. Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, ό.π.

4-5. Δυο επίσης μεγάλα σε μέγεθος αντίγραφα φιλοτέχνησε στο καθολικό του Τιμίου Προδρόμου της Μονής Διονυσίου: την *Αποκαθήλωση*, (Εικ. 4) και τη σκηνή του *Νιπτήρος*, (Εικ. 5), έργα και τα δυο του Τζώρτζη του Κρητός, του 16ου αι.[19]. Γράφει σχετικά στην επιστολή του «*Ιεράς Μονής Διονυσίου 19 Ιανουαρίου 1934*»: «*Λοιπόν εργάζομαι μιαν εβδομάδα και έκαμα μέσα στην εκκλησία δυο αντίγραφα μεγάλα από τις τοιχογραφίες του Τζώρτζη του Κρητός 1540 μ.Χ. Είναι όλες καλές. Εγώ αντέγραψα τον Νιπτήρα δηλ. όταν ο Χριστός πλένει τα πόδια των μαθητών του και την Αποκαθήλωση. Τώρα εν όλω έχω έξη μεγάλες κόπιες.*» [20].

6. Στη Μονή Παντοκράτορος φιλοτέχνησε αντίγραφο φορητής εικόνας με τους *Αγίους Τεσσαράκοντα Μάρτυρες*, (Εικ. 6) έργο του 16ου αι.[21], για το οποίο γράφει σχετικά σε επιστολή «*από Λαύρα 17. Δεκ. 1933»: «Την άλλη μέρα ανεκάλυψα στην εκκλησία μια παλαιά εικόνα καλής τέχνης. Την αντέγραψα τη μισή διότι ήτο οι άγιοι Σαράντα ήθελε δε πολλών ημερών εργασία»*[22]. Στο αντίγραφο ο Ρέγκος σημειώνει στο πίσω μέρος της εικόνας: «*Να ευρεθεί η σχέσις των δυο γενικών τόνων της σκιάς και του φωτός και πάνω σ' αυτούς να τεθούν οι δυνάμεις της σκιάς και του φωτός*».

7. Στη Μονή Ιβήρων φιλοτέχνησε αντίγραφο φορητής εικόνας με την *Άκρα Ταπείνωση* (Πιετά), έργο του 15ου αι., το οποίο εξέθεσε ημιτελές [23] (Εικ. 7).

8. Στις Καρυές φιλοτέχνησε αντίγραφο φορητής εικόνας με τη μορφή του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, έργο του 15^{ου} αι.[24] (Εικ. 8).

9. Στα Κατουνάκια εντοπίζει και αντιγράφει φορητή εικόνα Ένθρονου Χριστού Παντοκράτορος [25](Εικ. 9).

10. Από τη βιβλιοθήκη της Μονής Διονυσίου επιλέγει να αντιγράψει ολοσέλιδη μικρογραφία του Ευαγγελιστή Λουκά από τον Κώδικα 588,

---

19. *Η Αποκαθήλωσις*, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 132 x 96 εκ., ιδιωτική συλλογή. Σχετικά με το έργο βλ. Ι. Αλεξανδρή, ό.π., 76-77.

Ο Νιπτήρ, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 193,5 x 130 εκ., ιδιωτική συλλογή.

20. Επιστολή προς τη σύζυγό του, Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, ό.π.

21. *Οι Άγιοι Σαράντα*, λάδι σε ξύλο, 40,8 x 34,2 εκ., ιδιωτική συλλογή. Σχετικά με το έργο βλ. Ι. Αλεξανδρή, ό.π., 78-81.

22. Επιστολή προς τη σύζυγό του, Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, ό.π.

23. *Άκρα Ταπείνωσις*, λάδι σε ξύλο, 32 x 25,5 εκ., ιδιωτική συλλογή. Σχετικά με το έργο βλ. Γιάννης Κολοκοτρώνης, «Πολύκλειτος Ρέγκος. Ανάμεσα στην παράδοση και τον μοντερνισμό», στο: Χρήστος Μαργαρίτης (επιμ.), *Ιστορώντας την υπέρβαση Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, κτλγ. έκθ. Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος 2013, 210-211.

24. *Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος*, λάδι σε βιομηχανικό ξύλο, 31 x 26 εκ., ιδιωτική συλλογή.

25. *Χριστός Παντοκράτωρ*, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 50 x 31,5 εκ., ιδιωτική συλλογή.

φύλλο 139β έργο του $10^{ου}$-$11^{ου}$ αι., το οποίο επίσης εκθέτει ημιτελές[26] (Εικ. 10).

11. Στη Μονή Ιβήρων αντέγραψε φορητή εικόνα με τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, (Εικ. 11) έργο του 15ου αι.[27] Γράφει σχετικά στην επιστολή της 7.12.1933: «*Στην Ιβήρων λοιπόν πήγα και εργάστηκα μια παλιά εικόνα του αη Γιάννη*»[28].

12. Τέλος στη Μονή Γρηγορίου αντέγραψε κεφαλή του Χριστού, έργο του 15ου αι., για το οποίο δεν έχουμε εικόνα ή άλλη πληροφορία, καθώς ήταν το μόνο από τα αντίγραφα που πουλήθηκε και βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή χωρίς να έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα[29].

Η σχέση των πρωτότυπων έργων με τα ζωγραφικά αντίγραφα δεν δικαιολογεί τη χρήση του όρου *αντίγραφα*, παρ' όλο που και ο ίδιος ο Ρέγκος τα ονοματίζει με αυτό τον τρόπο. Οι ουσιώδεις διαφορές είναι τέτοιες που ο προσφορότερος όρος που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε είναι ο όρος *μελέτες*. Τα έργα του Ρέγκου διαφέρουν ως προς το υλικό κατασκευής, ως προς το μέγεθός τους, κυρίως όμως διαφέρουν ουσιαστικά στη ζωγραφική πραγμάτευση, απέχουν και διαφοροποιούνται δηλαδή τεχνοτροπικά από τα πρωτότυπα έργα. Στις περιπτώσεις των τοιχογραφιών ο Ρέγκος αντιγράφει τα φρέσκα με το υλικό φορητής βυζαντινής εικόνας, δηλ. με αυγοτέμπερα. Η επιλογή της αυγοτέμπερας συνδέεται πιθανόν με την οπτική ομοιότητα του ζωγραφικού αποτελέσματος, εγγύτερου στην τεχνική της τοιχογραφίας. Τα αντίγραφα του Πρωτάτου και της Μονής Διονυσίου αναπαράγουν στις μεγάλες διαστάσεις τον μνημειακό χαρακτήρα, κατά το δυνατόν, της τοιχογραφίας.

Αντίθετα, στο αντίγραφο του Ευαγγελιστή Λουκά οι μικρές διαστάσεις του χειρογράφου αναπαράγονται σε μνημειακές. Εδώ επιδιώκεται η προβολή σε μεγάλο μέγεθος της υψηλής τέχνης της μικρογραφίας, με τον ζωγραφικό υπερτονισμό συγκεκριμένων πλαστικών και χρωματικών χαρακτηριστικών του πρωτοτύπου, όπως η απόδοση του προσώπου του Λουκά και η έμφαση στη χρήση του λευκού χρώματος, το οποίο καταλήγει να λειτουργεί ως αυτονομημένη συνθετικά επιφάνεια.

Στους *Άγιους Τεσσαράκοντα Μάρτυρες* ο Ρέγκος αντιγράφει μέρος της πρωτότυπης φορητής εικόνας και επιλέγει να μεγεθύνει λεπτομέρειες της σύνθεσης. Έμφαση δίνεται στην αποτύπωση του μαρτυρίου με την παραμόρφωση των προσώπων των Μαρτύρων με παχιές λευκές πινελιές, οι οποίες δεν έχουν

26. *Ευαγγελιστής Λουκάς*, τέμπερα σε χαρτί, 118 x 78,2 εκ., ιδιωτική συλλογή.

27. *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 130 x 63 εκ., ιδιωτική συλλογή.

28. Επιστολή προς τη σύζυγό του, Αρχείο Πολύκλειτου Ρέγκου, ό.π.

29. Το έργο αναφέρεται στον κτλγ. της έκθεσης (Nr. 57) στη γκαλερί του Raymond Duncan στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1934.

σχέση με τη λειτουργικότητα της ψιμυθιάς στη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση και σε μια λιτή χρωματικά, επικεντρωμένη ουσιαστικά στις σκοτεινές κυρίως τονικότητες του καφέ, σύνθεση. Η λαμπρή χρωματικά εικόνα με το χρυσό φόντο του 16^{ου} αιώνα έχει δώσει τη θέση της σε ένα σκοτεινό περιβάλλον, όπου σώματα και φόντο κυμαίνονται στην ίδια ενιαία τονικότητα του καφέ. Το έργο του Ρέγκου μπορεί να γίνει κατανοητό με την προϋπόθεση της γνώσης του γαλλικού κινήματος του φωβισμού και των χαρακτηριστικών του εξπρεσσιονισμού στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα. Με αυτή την καλλιτεχνική παιδεία στις αποσκευές του και μέσα από το φίλτρο και τα διδάγματα των σύγχρονών του ευρωπαϊκών ρευμάτων ο νεαρός Ρέγκος προσεγγίζει τη βυζαντινή τέχνη.

Στην περίπτωση του *Αγίου Αρτεμίου* η ελευθερία στην ερμηνεία του πρωτότυπου είναι ακόμη μεγαλύτερη. Ο Ρέγκος μεταπλάθει τη συγκρατημένη αυστηρότητα, την πνευματικότητα της στιβαρής, ογκηρής μορφής του στρατιωτικού αγίου του Πανσέληνου σε μια τραχιά προσωπικότητα με βλοσυρό βλέμμα, με αποτυπωμένη τη βία του πολέμου. Στο πρόσωπο η απόδοση των προπλασμών είναι μη βυζαντινή, με πινελιές γρήγορες και ελεύθερες, εσκεμμένα απειθάρχητες. Η αντίθεση της χλωμής σάρκας με τα μαύρα περιγράμματα προσώπου και σώματος έχει προφανώς εξπρεσσιονιστική καταγωγή. Το σύνολο τόσο συνθετικά όσο και χρωματικά αποσκοπεί στην πρόκληση έντασης και διαφοροποιείται σαφώς από τη βυζαντινή ισορροπία του προτύπου του.

Με παρόμοιο τρόπο, με την παραμορφωτική χρήση του χρώματος στους προπλασμούς κυρίως των προσώπων και τον τονισμό της παχιάς, αλλού μαύρης και αλλού σκουρόχρωμης καφέ γραμμής στα περιγράμματα των μορφών, στο αντίγραφο της *Αποκαθήλωσης* της Μονής Διονυσίου αποτυπώνεται μια εξπρεσσιονίζουσα τάση. Πάλι κι εδώ είναι εμφανή τα νέα ζωγραφικά διδάγματα.

Ουσιαστικά, με αυτή την ενότητα «αντιγράφων» ο Ρέγκος επιχειρεί για πρώτη φορά να αποκτήσει την τεχνική γνώση και την εμπειρία της βυζαντινής ζωγραφικής. Το αποτέλεσμα όμως αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος επιλέγει μια δυτικότροπη προσέγγισή της. Η σχέση του καλλιτέχνη με τα πρότυπά του δεν είναι αυτή μιας ιστορικής-αρχαιολογικής ανασύστασης, δεν είναι δηλαδή δεσμευτική, αλλά δημιουργικά νεωτερική. Με δεδομένο μάλιστα το γεγονός πως πρωταρχικός στόχος του Ρέγκου ήταν να εκθέσει τα αντίγραφα μαζί με τα υπόλοιπα κοσμικά του έργα στο Παρίσι, τη μητρόπολη της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, δικαιολογείται η ελευθερία με την οποία επεξεργάστηκε το πρωτογενές υλικό, και η μη περιχαρακωμένη στο αυστηρό δογματικό, θεολογικό πλαίσιο της βυζαντινής εικονογραφίας και μορφολογίας, απόδοσή τους. Όταν μάλιστα έχει προηγηθεί η νεωτερική πρόσληψη της μεσαιωνικής τέχνης από σημαντικούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες, με χαρακτηριστικότερο, στη γαλλική

σκηνή, το παράδειγμα του Georges Rouault (1871-1958)[30], η νέα γραφή και μεταγραφή της θρησκευτικής τέχνης του παρελθόντος, της βυζαντινής εν προκειμένω, φωτίζεται διαφορετικά. Να υποθέσουμε ότι –τηρουμένων των αναλογιών– ο Έλληνας ζωγράφος επιχειρεί στην έκθεσή του αυτή στο Παρίσι κάτι ανάλογο στο πεδίο της πρόσληψης της βυζαντινής ζωγραφικής; Ο Ρέγκος με τα αντίγραφα αυτά δεν προσέφερε στο γαλλικό κοινό, ένα κοινό λιγότερο εξοικειωμένο με τη βυζαντινή, σε κάθε περίπτωση όμως εξοικειωμένο με τη μεσαιωνική τέχνη και οπωσδήποτε με τη μοντέρνα τέχνη, μια πιστή εικόνα της βυζαντινής ζωγραφικής δια των αντιγράφων, αλλά μια προσωπική ερμηνευτική προσέγγιση, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο «βλέπει» ένας νεωτεριστής ζωγράφος ένα ιστορικό ζωγραφικό είδος. Γι' αυτό άλλωστε δεν αποτελούσε πρόβλημα για τον αντιγραφέα Ρέγκο να εκθέσει τα αντίγραφα ημιτελή, καθώς το κύριο μέλημά του δεν ήταν η επιστημονικά ακριβής αποτύπωση, αλλά η δημιουργική ζωγραφικά απόδοση των προτύπων.

Πρέπει μάλιστα να λάβουμε υπόψη μας πως ήδη από το 1927 με το δίτομο έργο του διαπρεπούς βυζαντινολόγου Gabriel Millet (1867-1953) για το Άγιον Όρος, είναι γνωστές σε ασπρόμαυρες φωτογραφικές λήψεις οι τοιχογραφίες από το Πρωτάτο και τη Μονή Διονυσίου τις οποίες αντιγράφει ο Ρέγκος[31]. Έχει λοιπόν άμεσα το ευρύ ή ειδικό κοινό τη δυνατότητα σύγκρισης με την ζωγραφική του Ρέγκου. Αν κρίνουμε από τη θετική υποδοχή που έλαβε ειδικά η ενότητα των αντιγράφων των αθωνικών έργων, τόσο στον επαινετικό πρόλογο του Diehl[32], όσο και στις εξαιρετικά θετικές κριτικές του Τύπου[33],

30. Σχετικά με την πρόσληψη της θρησκευτικής μεσαιωνικής τέχνης στο έργο του Rouault, βλ. ενδεικτικά W. A. Dyrness, *Rouault: A Vision of Suffering and Salvation*, Michigan 1971.

31. G. Millet, *Monuments de l' Athos 1: Les peintures*, 2 τ., Paris 1927. *Ο Άγιος Αρτέμιος*, ο *Αναπεσών* και ο *Άγιος Προκόπιος* από το Πρωτάτο εικονίζονται στον πρώτο τόμο (πίν. 49, 50, 53 αντίστοιχα) και η *Αποκαθήλωσις* και ο *Νιπτήρ* της Μονής Διονυσίου εικονίζονται στον δεύτερο τόμο (πίν. 200).

32. Γράφει ο Diehl στον πρόλογο του λευκώματος ειδικά για τα αντίγραφα: "*…avec quelques copies aussi, qui sont excellentes, d' icônes ou des fresques de ses peintures en particulier de l' église du Protaton a Karyés auxquelles la tradition attache le nom illustre de Pancelinos. Et j'ai un vrai plaisir parmi ces tableaux, à évoquer quelques images particulièrement séduisantes.*",

33. Διαβάζουμε στην κριτική του I. Le Mesurier με τίτλο «*Mont Athos à Paris*» στο φύλλο της 13.06.1934 της εβδομαδιαίας περιοδικής έκδοσης του *Exangelos*: "*Ces églises sont richement ornées de fresques et d' Icônes au style puissant et dramatique qui caractérise le byzantin. Pour la première fois, le public est admis à voir dans cette exposition d'un intérêt exceptionnel, copié par la meme pinceau fidèle du jeune ami des moines, une douzaine de ces chefs-d'œuvres des 14e et 15e siècle. Et on est saisi d'admiration devant la savante construction d'une très belle "Descente de Croix" où sont superbement mêlées la mystique religieuse et la douleur humaine, par Dionyssiou-Giorgi le Crétois, en 1535, et le merveilleux dynamisme qui anime la scène sainte "Jésus lavant les pieds de ses disciples" par la meme artiste. La composition si vivante et naturelle*

πρέπει η ζωγραφική μετάπλαση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης στην περίπτωση του Ρέγκου να ενταχθεί αβίαστα στο πλαίσιο της συνολικά νέας κατανόησης του ιστορικού παρελθόντος από τους καλλιτέχνες της εποχής[34].

Η νέα αντιμετώπιση της βυζαντινής ζωγραφικής όπως αντικατοπτρίζεται στην αντιγραφή των αθωνικών έργων, θα αποκρυσταλλωθεί σταδιακά και στο πρωτότυπο θρησκευτικό έργο του Ρέγκου. Την επόμενη χρονιά, το 1935, ο ζωγράφος θα φιλοτεχνήσει μια εικόνα του αγίου Δημητρίου (Εικ. 12) στην οποία η ελεύθερη προσωπική γραφή πάνω στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του αγίου είναι εμφανής[35]. Το έργο προδίδει εντονότερα τον νεωτερικό χαρακτήρα του αν συγκριθεί με μια αντίστοιχη εικόνα του αγίου Δημητρίου φιλοτεχνημένη την ίδια δεκαετία, το 1939, από έναν άλλο σημαντικό νεοβυζαντινό ζωγράφο, αν όχι τον σημαντικότερο του ελληνικού 20ού αιώνα, τον Φώτη Κόντογλου[36]. Η συνέπεια με την οποία ο Κόντογλου μελετά και ακολουθεί τη μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση, όχι όμως σαν στεγνός αντιγραφέας, αλλά αναζωογονώντας την, οδηγεί σε διαφορετικά ζωγραφικά μονοπάτια και διατυπώσεις. Ο Ρέγκος από τη μεριά του επιλέγει, ακολουθώντας πιστά τους εικονογραφικούς τύπους και τα υλικά της ζωγραφικής παράδοσης της αγιογραφίας, να κινηθεί υφολογικά με μεγαλύτερη ελευθερία, διευρύνοντας τα τεχνοτροπικά όρια που θέτει η μεγάλη παράδοση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής αγιογραφίας.

---

de cette fresque, le jeu des corps et leur mouvements si évidemment étudiés sur le vif, tout y est remarquable. Et combien proche de la réalité est le sauvage et hirsute "Saint Jean-Baptiste" d'Iviron, du 15e siècle, au bras et jambes d'une maigreur squelettique toute orientale, aux yeux enflames d'une fanatique inspiration."

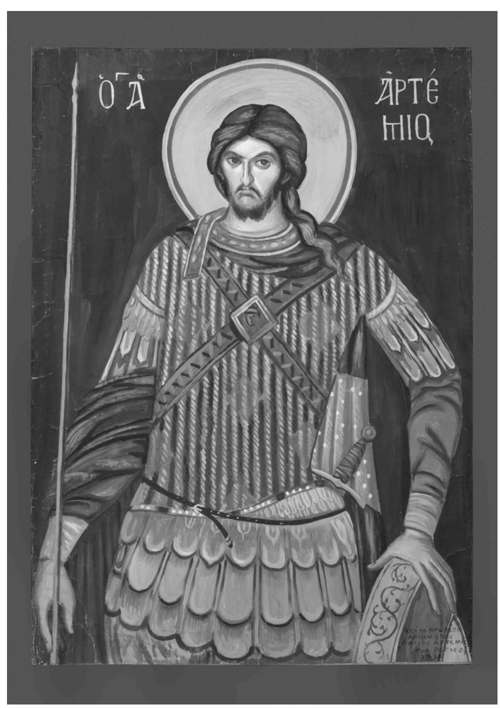
34. Σχετικά με το θέμα της πρόσληψης της βυζαντινής τέχνης στην τέχνη του 20ού αιώνα, βλ. σχετικά R. Labrusse "Byzance et l' art moderne. La reference Byzantine dans les cercles artistiques d' avant-garde au début du XXe siècle" στο: Jean-Michel Spieser (επιμ.), *Présence de Byzance*, En Crausaz 2007, 55-89, 150-173.

35. *Άγιος Δημήτριος*, 1935, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 48,3 x 37,5 εκ., Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, δωρεά Καλλίστης Δαρβέρη (ΝΕΤ 014).

36. Φώτης Κόντογλου, *Άγιος Δημήτριος*, 1939, επιζωγραφισμένη στα 1959, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 51 x 41 εκ., ιδιωτική συλλογή. Το έργο εικονίζεται στο Ν. Ζίας, ό.π. εικ. 271.



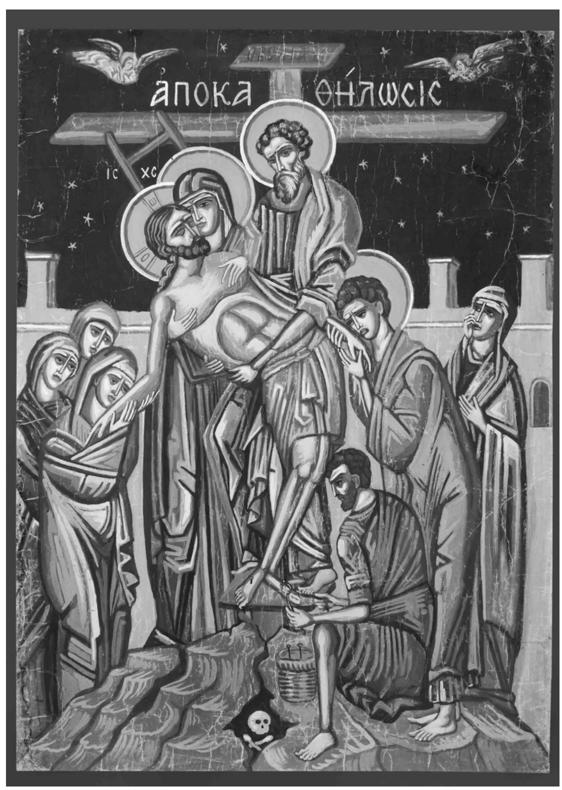
Εικ. 1. Πολύκλειτος Ρέγκος, *Ο Αναπεσών*, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 100 x 130 εκ. ιδιωτική συλλογή, (φωτ. Κ. Ρέγκος).



Εικ. 2.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Ο Άγιος Αρτέμιος,
1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί,
130 x 100 εκ.,
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο,
Αθήνα,
δωρεά Κωνσταντίνου Ρέγκου
(ΒΧΜ 23112),
(φωτ. Veronique Magnes)



Εικ. 3.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Ο Άγιος Προκόπιος,
1934, αυγοτέμπερα
σε χαρτί, 130 x 100 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
(φωτ. Κ. Ρέγκος)



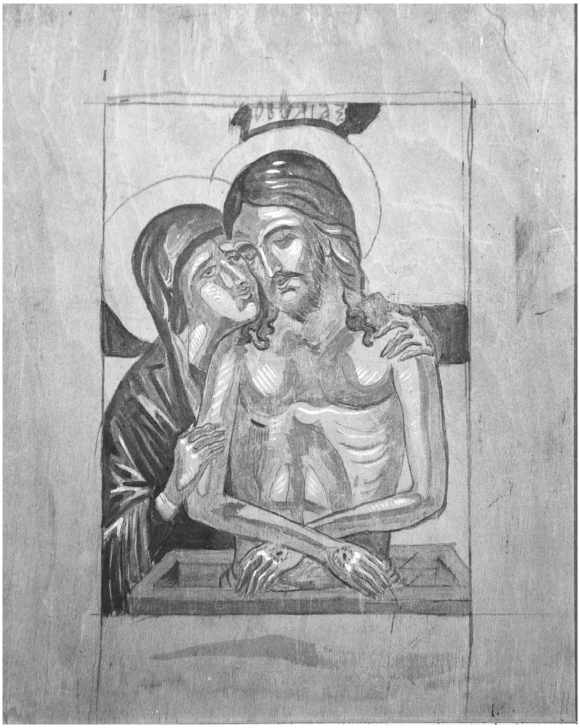
Εικ. 4.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Η Αποκαθήλωσις,
1934, αυγοτέμπερα
σε χαρτί, 132 x 96 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
(φωτ. Veronique Magnes)



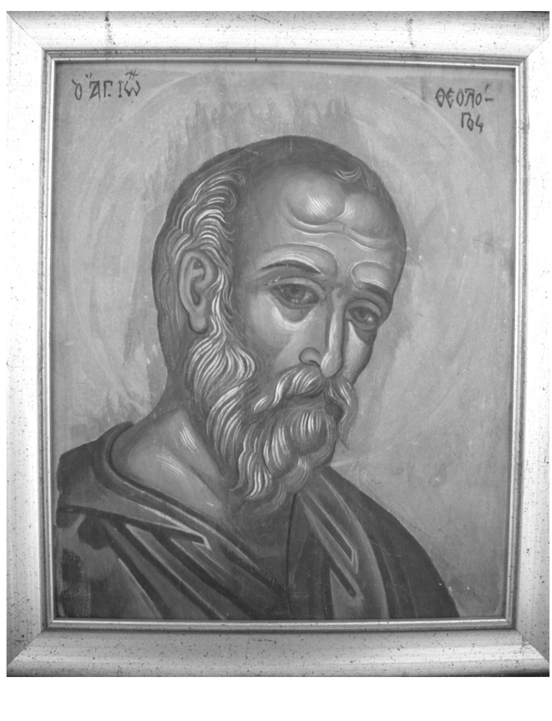
Εικ. 5. Πολύκλειτος Ρέγκος, *Ο Νιπτήρ*, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 193,5 x 130 εκ. ιδιωτική συλλογή, (φωτ. Κ. Ρέγκος)



Εικ. 6. Πολύκλειτος Ρέγκος, *Οι Άγιοι Σαράντα*, 1934, λάδι σε βιομηχανικό ξύλο, 40,8 x 34,2 εκ., ιδιωτική συλλογή, (φωτ. Veronique Magnes)



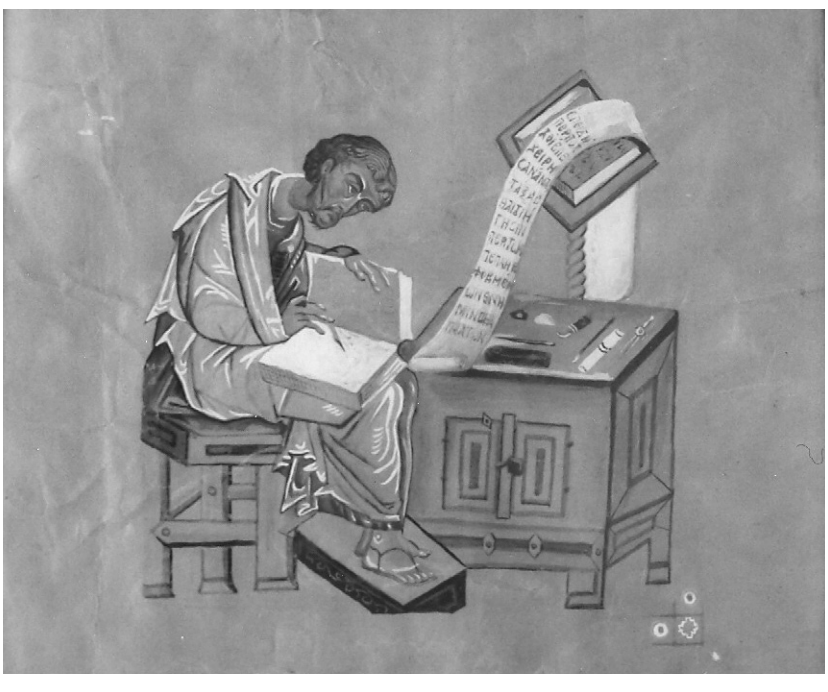
Εικ. 7.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Άκρα Ταπείνωσις,
1934, λάδι σε ξύλο,
32 x 25,5 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
(φωτ. Κ. Ρέγκος)



Εικ. 8.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος,
1934, λάδι
σε βιομηχανικό ξύλο,
31 x 26 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
(φωτ. Κ. Ρέγκος)



Εικ. 9.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Χριστός Παντοκράτωρ, 1934,
αυγοτέμπερα σε χαρτί,
50 x 31,5 εκ.,
ιδιωτική συλλογή
(φωτ. Κ. Ρέγκος).



Εικ. 10. Πολύκλειτος Ρέγκος, *Ευαγγελιστής Λουκάς*, 1934, αυγοτέμπερα σε χαρτί, 118 x 78,2 εκ., ιδιωτική συλλογή, (φωτ. Κ. Ρέγκος)



Εικ. 11.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος,
1934, αυγοτέμπερα
σε χαρτί, 130 x 63 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
(φωτ. Κ. Ρέγκος)



Εικ. 12.
Πολύκλειτος Ρέγκος,
Άγιος Δημήτριος,
1935, αυγοτέμπερα
σε ξύλο, 48,3 x 37,5 εκ.,
Μουσείο Βυζαντινού
Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη,
δωρεά Καλλίστης Δαρβέρη
(ΝΕΤ 014),
(φωτ. Μουσείο Βυζαντινού
Πολιτισμού).

Μαρία Ν. Βάββα

Ο ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ Ι. ΝΑΟΥ ΑΓΙΑΣ ΒΑΡΒΑΡΑΣ ΣΤΟΝ ΟΜΩΝΥΜΟ ΔΗΜΟ[1]

Το Προσκύνημα της Αγίας Βαρβάρας, στους πρόποδες του όρους Αιγάλεω, ανήκει από τον Απρίλιο του 1949 (υπ. αρ. 957 Α.Ν.) στην Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, που έχει την ευθύνη της διοίκησης και της διαχείρησής του[2]. Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο πρώτος ιδιοκτήτης της έκτασης Γεώργιος Ξηροτάγαρος παραχώρησε την περιοχή στο προσκύνημα, μετά τη θαυματουργική ανεύρεση της εικόνας της αγίας Βαρβάρας εντός της «Ευρέσεως», (Εικ. 1) [3].

Ο δεύτερος ναός (Εικ. 2), μια τρίκλιτη, δρομική βασιλική με τρεις, τρίπλευρες αψίδες, άρχισε να κατασκευάζεται στα τέλη του αιώνα, λίγο μετά την ανέγερση του κωδωνοστασίου (1897). Τα κλίτη του στεγάζονται με ημικυλινδρικές καμάρες που φέρονται από πεσσούς. Το κεντρικό κλίτος –λόγω της ένταξης της «Ευρέσεως» στα ανατολικά– βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο από τα

---

*ΑΔ = Αρχαιολογικόν Δελτίον

ΔΧΑΕ =Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΕΕΘΣΠΑ = Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

1. Ευχαριστώ την Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος για την παραχώρηση της άδειας φωτογράφησης και δημοσίευσης των τοιχογραφιών της βασιλικής. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον αρχιμανδρίτη π. Δαμασκηνό Δαμιανάκη, ιερατικό προϊστάμενο του ναού, καθώς και στον π. Νικόλαο Γκάτσεβιτς που μου παρείχαν κάθε δυνατή βοήθεια κατά τις επισκέψεις μου στο μνημείο. Η ανακοίνωση αποτελεί σύντομη παρουσίαση μιας έρευνας που βρίσκεται σε εξέλιξη. Επιφυλάσσομαι για μια ολοκληρωμένη δημοσιευσή στο μέλλον.

2. Αγαθάγγελος, *Ο βίος και το μαρτύριο της Αγίας Βαρβάρας*, Αθήνα 2009², 57-60 (στο εξής : Αγαθάγγελος, *Αγία Βαρβάρα*).

3. Η «Έυρεσις», που σήμερα κατέχει τη θέση του ι. βήματος του νεώτερου ναού, είναι ένα μονόχωρο, καμαροσκέπαστο ναΐδριο με ημιεξαγωνική αψίδα ανατολικά και χαμηλό φράγμα δυτικά. Πριν τις ανακαινιστικές εργασίες του 1999, στη θέση του φράγματος υπήρχε ψηλό τέμπλο. Οι τοιχογραφίες της χρονολογούνται στον 17ο και 18ο αιώνα. Βλ. Α. Κ. Ορλανδος, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα τῆς πεδιάδος τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῶν κλιτύων Ὑμηττοῦ-Πεντελικοῦ-Πάρνηθος καὶ Αἰγάλεω, Εὑρετήριον τῶν Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, τευχ. Γ', Ἀθῆναι 1933, 226. Αγαθάγγελος, *ό.π.*, 48 κ.ε.

πλευρικά, με τα οποία επικοινωνεί μέσω μικρής κλίμακας στα δυτικά. Στις εργασίες του 1999 προστέθηκε στα δυτικά ο πρόναος [4].

Τα εγκαίνια της βασιλικής τελέστηκαν το 1904, επί δημαρχίας Σπύρου Μερκούρη. Ο ναός εντάχθηκε στα προσκυνήματα του Δήμου Αθηναίων, που ανέλαβε την επισκευή και επέκτασή του[5]. Την απόφαση της διακόσμησης της βασιλικής έλαβε αρχικά το Ταμείο Ασφαλίσεως Κληρικών Ελλάδος, που διοικούσε το προσκύνημα από τα μέσα του 1923 και εξής, το έργο όμως πραγματοποιήθηκε μετά την οριστική μεταβίβασή του στην Αποστολική Διακονία (1949)[6]. Σύμφωνα με το αρχείο του ναού, η εικονογράφηση πραγματοποιήθηκε από τον Αϊβαλιώτη αγιογράφο Φώτη Κόντογλου, ο οποίος πιθανώς δημιούργησε για τον ναό και κάποιες φορητές εικόνες, όπως αυτή του Παντοκράτορα με την υπογραφή του και το έτος 1949 (σήμερα στη συλλογή εικόνων του ναού)[7]. Το έργο ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της εικόνας στον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων (1948) και αυτής στη Συλλογή Α. Παπαδημητρίου (1948)[8].

Την ύπαρξη έργων του Φ. Κόντογλου στην Αγία Βαρβάρα Αιγάλεω επισήμανε ο Γ. Μαστορόπουλος στην πρώτη καταγραφή του ζωγραφικού του έργου. Απέδωσε σε αυτόν το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης της βασιλικής, με εξαίρεση την Πλατυτέρα, την αγία Παρασκευή (Ν. τοίχος) και την αγία Κυριακή (Δ. τοίχος)[9], και χρονολόγησε το σύνολο στα 1950, βάσει της επιγραφής που εντόπισε στον νότιο τοίχο, πλησίον της παράστασης του αγίου Βασιλεί-

4. Αγαθάγγελος, *ό.π.*

5. Βάσει του από 27ης Δεκεμβρίου 1833 ισχύοντος Νόμου *Περί εκκλησιαστικών κτημάτων* (άρθρο 114), ο Δήμος ήταν ο μόνος αρμόδιος για την ανέγερση, διακόσμηση και συντήρηση των ναών. Η σχετική νομοθεσία, με κάποιες προσθήκες (*Περί διοικήσεως των Δήμων*), παρέμεινε σε ισχύ μέχρι το 1910. Βλ. Στ. Γιαννόπουλος (αρχιμ.), *Συλλογή τῶν Ἐγκυκλίων τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος: Μετὰ τῶν οἰκείων Νόμων, Β. Διαταγμάτων, Ὑπουργικῶν Ἐγγράφων, Ὁδηγιῶν κ.λπ. ἀπὸ τοῦ 1833 μέχρι σήμερον*, ἐν Ἀθήναις 1901, ανατύπωση 1998. (στο εξής: Γιαννόπουλος, *Συλλογή)*

6. Η διοίκηση του ναού πέρασε κατά καιρούς από διάφορους φορείς: Από τον Μητροπολιτικό Ναό Αθηνών (Βασ. Διάτ. 4ης Ιανουάριου 1916), το Γενικό Εκκλησιαστικό Ταμείο (1921), και πάλι τον Μητροπολιτικό Ναό Αθηνών (1923, Νόμος *Περί ενοριακών ναών και εφημερίων).* Αγαθάγγελος, *Αγία Βαρβάρα*, 55-57, Γιαννόπουλος, *ό.π.*

7. Αγαθάγγελος, *ό.π.*, 47 και για την εικόνα σ. 97.

8. Εντοπίζονται μικρές διαφορές, όπως η θέση του δεξιού χεριού του Χριστού και το κείμενο του Ευαγγελίου. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου: ζωγράφος*, Αθήνα 1991, εικ. 344, 352 (στο εξής: Ζίας, *Κόντογλου*).

9. Αυτές οι μορφές παραλείπονται εντελώς από τη σχετική καταγραφή, γεγονός που πιθανώς οφείλεται στην πολύ κακή κατάσταση των τοιχογραφιών κατά την περίοδο της επίσκεψης του μνημείου. Βλ. Γ. Μαστορόπουλος, «Αναγραφή ζωγραφικών έργων του», στο: *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα Χρόνια από την Κοίμησή του: Κείμενα για το πρόσωπο και το έργο του με εικόνες και σχέδια του ιδίου,* Αθήναι 1975, 301 (στο εξής: Μαστορόπουλος, Αναγραφή).

ου[10]. Ο Ν. Ζίας αναγνώρισε ως έργα του Κόντογλου μόνο τις μορφές του νότιου τοίχου και τη σύνθεση που αναπτύσσεται στην ανώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου του κεντρικού κλίτους. Υιοθέτησε, ωστόσο, τη χρονολόγηση του Γ. Μαστορόπουλου, εντάσσοντας το μνημείο στα πρώτα χρόνια της περιόδου της μεγάλης παραγωγής εκκλησιαστικής τέχνης (1950-1960) του ζωγράφου, σχεδόν παράλληλα με τις εργασίες στον Άγιο Ανδρέα Πατησίων (1950) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου Ομονοίας (1950-52)[11].

Η εικονογράφηση της βασιλικής είναι περιορισμένη και αποσπασματική. Καλύπτει τμήμα της αψίδας και του χώρου του ιερού βήματος, τμήμα του νότιου τοίχου του νότιου κλίτους και ολόκληρο τον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Οι υπόλοιπες επιφάνειες είναι ακόσμητες, ωστόσο, σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες – ορισμένες από τις οποίες στηρίζονται σε φωτογραφικό υλικό – διακόσμηση έφεραν και το τριμερές ιερό και το βόρειο κλίτος του κυρίως ναού[12]. Σε αυτό συνηγορεί και η ύπαρξη ενός σχεδίου με μολύβι με τη μορφή του αγίου Βασιλείου Καισαρείας στον τύπο του συλλειτουργούντος ιεράρχη, που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή. Το σχέδιο φέρει στο πλαίσιο την ημερομηνία *7/7/1950* με κόκκινο μελάνι, ενώ δεξιά του αγίου αναγράφεται με μαύρο το εξής: «Σχέδιον διὰ τὴν ἁγιογράφησιν ἱ. ναοῦ Ἁγίας Βαρβάρας Αἰγάλεω ~ ὑπὸ Φ. Κόντογλου». Παρότι η μορφή δεν βρίσκεται μεταξύ αυτών που κοσμούν σήμερα τους τοίχους του ναού[13], το σχέδιο είχε χρησιμοποιηθεί προγενέστερα για την εικονογράφηση της ζώνης των ιεραρχών στην κόγχη του ι. βήματος του παρεκκλησίου της οικογένειας Πεσματζόγλου (1938)[14] και για τη δημιουργία μίας εικόνας σε χαρτόνι, που φέρει επίσης την υπογραφή του και το έτος 1950[15].

---

10. Μαστορόπουλος, *ό.π.*

11. Ζίας, *Κόντογλου*, 121-124. Α. Κατσελάκη – Μ. Νάνου, «Φώτης Κόντογλου: "Άνθρωπος εν Εικόνι Διαπορεύεται"», *Ιστορώντας την Υπέρβαση: Από την Παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, Αθήνα 2013, 158 (στο εξής: Κατσελάκη – Νάνου, Φώτης Κόντογλου).

12. Με βάση τα μέχρι σήμερα διαθέσιμα στοιχεία δεν μπορούμε να επιβεβαιώσουμε αυτή την υπόθεση.

13. Ο άγιος Βασίλειος έχει εικονογραφηθεί στον νότιο τοίχο, μετωπικός, με κλειστό ευαγγέλιο.

14. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Β', Αθήναι 1979², πιν. 52 (στο εξής: Κόντογλου, *Έκφρασις*). Ζίας, *Κόντογλου*, 82-84, εικ. 193. Α. Κατσελάκη - Μ. Νάνου, Κόντογλου, 155.

15. Για τα δύο έργα βλ. *«Synaxis». Greek Art 1450-2000. Icons on Wood and Paper* (The State Pushkin Museum of Fine Arts, 13 July-26 September 2010), Athens 2010, σ. 174, αρ. κατ. 117 και σ. 251. *Ανθίβολα ἐκ τοῦ ἀνεσπέρου φωτός: Σχέδια για εικόνες και εκκλησίες από τους Χιονιάδες στην Ύδρα* (Ιστορικό Αρχείο – Μουσείο Ύδρας, 12 Απριλίου-29 Ιουνίου 2014), Αθήνα 2014, 47-48. Ευχαριστώ θερμά τους διαχειριστές της Συλλογής Βελιμέζη κ. Χρήστο Φ. Μαργαρίτη και κ. Αλέξανδρο Γερ. Μακρή που μου επισήμαναν την ύπαρξη του σχεδίου και της εικόνας σε χαρτόνι.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι λιτό. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ι. βήματος εικονογραφείται η Πλατυτέρα των Ουρανών[16] μέχρι την οσφύ (Εικ. 3), με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Στην αγκαλιά της έχει τον Χριστό που ευλογεί με το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητό. Ο εικονογραφικός τύπος, που παραπέμπει σε αυτόν της Βλαχερνίτισσας, δεν συναντάται συχνά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη[17]. Ο Φ. Κόντογλου προτείνει τη συγκεκριμένη παραλλαγή ως έναν από τους τρόπους απεικόνισης της Πλατυτέρας[18] και την εφαρμόζει, επίσης, στο παρεκκλήσιο της οικογένειας Πεσματζόγλου στην Κηφισιά (1938) και στην Αγία Αικατερίνη του Ερυθρού Σταυρού (1948)[19].

Στο μέτωπο του ιερού δεσπόζει η παράσταση του Ευαγγελισμού (Εικ. 3). Κατά το σύνηθες[20], εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ να εισέρχεται από αριστερά, φέροντας ράβδο και τείνοντας το δεξί χέρι προς την Παναγία, που απεικονίζεται στα δεξιά, καθισμένη σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο και υποπόδιο. Η Θεοτόκος υψώνει το δεξί χέρι προς τον αρχάγγελο, ενώ με το αριστερό κρατάει το αδράχτι, χαμηλά κοντά στα πόδια της. Από τον ουρανό κατέρχεται το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστεράς. Τις δύο μορφές χωρίζει συντριβάνι, που έχει τοποθετηθεί στο μέσο της σύνθεσης, στοιχείο που απαντάται σπάνια στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού[21]. Η παρουσία του ύδατος αντλείται από τη διήγηση του Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου (11.1-2), συμφωνα με την οποία η Αειπάρθενος δέχεται το χαρμόσυνο μήνυμα «παρά το φρέαρ»[22]. Το

16. Πάνω από την αρχική επιγραφή *Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ* διακρίνονται τα ίχνη δεύτερης που επαναλαμβάνει την πρώτη [*Η Π(λατυτέρα) ΟΥΡΑΝΩ(ν)*]. Επιπλέον, στο αριστερό άκρο του τεταρτοσφαιρίου διακρίνονται τα γράμματα *Θε...δ* (;). Η γραφή είναι ίδια με αυτή που συναντούμε στην παράσταση του Ευαγγελισμού.

17. Λίγα παραδείγματα αυτής της παραλλαγής είναι γνωστά από τη βυζαντινή (κυρίως έργα μικροτεχνίας και φορητές εικόνες) και μεταβυζαντινή περίοδο (μνημειακή ζωγραφική). Βλ. Ευ. Τσιγαρίδας, «Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική», 126-127, και Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Η Θεοτόκος στη γλυπτική», 240-241, εικ. 190, στο: *Μήτηρ Θεού: Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000.

18. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Α', 125-126.

19. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 193, 353.

20. Η παράσταση ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία του Ευαγγελισμού. G. Millet, *Recherches sur l' icongraphie de l' Evangile au XIVe, XV et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (ανατύπωση 1961), 72 κ.ε. (στο εξής Millet, *Recherches*).

21. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 91-94

22. Για την εικονογραφία του Ευαγγελισμού βλ. ενδεικτικά Millet, *Recherches*, 56 κ.ε. G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966-80, 44 κ.ε. H. Papastavrou, "Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation," *ΔΧΑΕ*, 15 (1989-90), 145-160. Η

ύδωρ αποκτά συμβολικό περιεχόμενο στην Ορθόδοξη εικονογραφική και υμνολογική παράδοση, όπου η Θεοτόκος, ως «τίκτουσα» τον Ζώντα και Ζωοδότη Χριστό γίνεται η ίδια Πηγή της Ζωής[23]. Τη σύνθεση ολοκληρώνει μία ομάδα στοιχείων, όπως τα πολύχρωμα πολυώροφα κτήρια, πλούσια σε διακοσμητικές λεπτομέρειες, τα δοχεία με τα άνθη, οι πέρδικες (σύμβολο της σωφροσύνης) και το κλαδί ελιάς «σημεῖον τῆς εἰρήνης, τῆς εὐλογίας καὶ τῆς πραότητος», που στόχο έχουν να δημιουργήσουν έναν «ποιητικὸν καὶ χαρμόσυνον περίγυρον»[24]. Η παράσταση παρουσιάζει εικονογραφικές λεπτομέρειες που δεν απαντούν αλλού, όπως το σύνθετο αρχιτεκτονικό τοπίο. Ομοιότητες εντοπίζονται σε επιμέρους στοιχεία με την παράσταση του Ευαγγελισμού στη Ζωοδόχο Πηγή Παιανίας (1939-40), στον Ευαγγελισμό της Ρόδου (1952), στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης (1954) και σε μία φορητή εικόνα από τη Συλλογή Δ. Κόντογλου-Μαρτίνου (1958)[25]. Εκατέρωθεν του τεταρτοσφαιρίου εικονίζονται, ανά ζεύγη, άγγελοι σε μετάλλια[26].

Στο έδαφος, κοντά στα πόδια του Γαβριήλ, αναπτύσσονται δύο επιγραφές. Η πρώτη από αριστερά, αρκετά εξίτηλη, αναγράφει: «Δια χειρός Φωτίου Κόντογλου/έτει ͵αϡμθ΄ (1949)/ μηνός Νοεμβρίου» και η δεύτερη: «Δέησις του δούλου του Θεού/ Ευάγγελου Νομικού». Από αυτές επιβεβαιώνεται η εργασία του Φ. Κόντογλου στον ναό, ενώ το έτος διακόσμησης του ι. βήματος τοποθετείται έναν χρόνο πριν τη μέχρι σήμερα αποδιδόμενη χρονολόγηση του συνόλου[27].

Τον νότιο τοίχο του κυρίως ναού κοσμούν, χωρισμένοι σε δύο ομίλους, έξι άγιοι ζωγραφισμένοι σε μουσαμά (Εικ. 4 και 5)[28]. Από ανατολικά, πρώτος ει-

---

Ίδια, *Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Venise 2007. Ιω. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ*, 19(1996-1997), περ. Δ΄, 201-220.

23. Για τη χρήση του στοιχείου από τον Κόντογλου, βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου: Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 92-97 (στο εξής: Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς)*. Μ. Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα: Η παρουσία του στον Ι. Ν. Ευαγγελισμού Ρόδου», *Πρακτικά Γ΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (ΒΧΜ, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Αθήνα 2015, 670-671 (στο εξής: Ασφενταγάκης, Δωδεκάνησα), Για τον συμβολισμό του νερού στην παράσταση του Ευαγγελισμού, βλ. ενδεικτικά Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, *ΑΔ*, 26(1971), 202 κ.ε.

24. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Α΄, 42-43, 155.

25. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 309, 424. Ασφενταγάκης, Δωδεκάνησα, εικ. 5-6.

26. Πρβλ. με μετάλλια αγγέλων στην Καπνικαρέα (1959). Κόντογλου, *ό.π.*, Β΄, πιν. 119.

27. Σχετικά βλ. παραπάνω, υποσημ. 11.

28. Η εργασία του Κοντογλου έχει γίνει εξ ολοκλήρου σε μουσαμά. Εδώ, ακολουθούμε τον διαχωρισμό του Γ. Μαστορόπουλου ανάμεσα σε φορητά έργα και έργα που δουλεύτηκαν για ή στον τοίχο (μουσαμάς). Γ. Μαστορόπουλος, Αναγραφή, 293.

κονίζεται ο άγιος Γεώργιος, αγένειος και σγουρομάλλης[29]. Φοράει πανοπλία βυζαντινού τύπου, κόκκινο μανδύα και περικεφαλαία. Στο δεξί χέρι φέρει λόγχη και με το αριστερό συγκρατεί την ασπίδα του που ακουμπάει στο έδαφος. Η μορφή, με μικρές διαφοροποιήσεις, πλησιάζει εικονογραφικά τη φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου από τον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πατησίων (1949) και χρωματιστό σχέδιο από τη Συλλογή Κ. Διαμαντούρου (1947-48)[30].

Δίπλα του ιστορείται η αγία Ευδοκία *ἡ ἀυτοκράτειρα ἡ Ἀθηναία*[31]. Εικονίζεται με τον σταυρό του μαρτυρίου στο δεξί χέρι και φοράει σκουρόχρωμο ένδυμα, ανοιχτόχρωμο μανδύα διακοσμημένο με μαργαριτάρια και κεφαλοκάλυμμα από το οποίο προβάλλουν οι επιμελημένοι, καστανοί βόστρυχοι που πλαισιώνουν το πρόσωπό της[32]. Εικονογραφικά ακολουθείται ο τύπος της νεαρής μάρτυρος, όπως σε στηθάριο της αγίας Φωτεινής στον Άγιο Χαράλαμπο Πολυγώνου(1956) και σε σχέδιο της αγίας Βαρβάρας στην *Ἔκφραση*[33]. Δίπλα στα πόδια της αγίας αναπτύσσεται η εξίτηλη επιγραφή: «Δεησις (δ)ούλου/ του Θεού Εὐάγγελου/ Νομι(κού) κ(αι) της/ οικογ(ενείας) αυ(του)/....»[34].

Ο άγιος Δημήτριος φέρει πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, παρόμοια με αυτή του άγιου Θεόδωρου του Στρατηλάτη στη Ζωοδόχο Πηγή Παιανίας (1946) και σε χρωματιστό σχέδιο της Συλλογής Κ. Διαμαντούρου (1947-48)[35]. Αποδίδεται με ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ανέμελη, ίσια κόμη, στοιχεία που χαρακτηρίζουν και άλλες απεικονίσεις του[36]. Δίπλα στην ασπίδα διακρίνεται με δυσκολία η υπογραφή «Χειρ Φωτ(ίου) Κόν(τογλου)/ α...».

Οι μορφές του δεύτερου όμιλου παρουσιάζουν σημαντικές φθορές στα πρόσωπα και τα ενδύματα. Στην καλύτερη κατάσταση σώζεται ο Άγιος Γεράσιμος *ὁ ἐν Κεφαλληνίᾳ* που αποδίδεται «γέρων διχαλογένης, μὲ ἐπανωκαλύμαυ-

29. Κόντογλου, *ό.π.*, Α′, 316.

30. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 335, 340.

31. Δεν έχουμε εντοπίσει άλλη απεικόνιση της αγίας στα έργα του Φ. Κόντογλου, ούτε κάποια αναφορά του ονόματός της στην Έκφραση.

32. Απεικονίσεις της αγίας Ευδοκίας απαντούν σπάνια στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Στις πρωϊμότερες ανήκει η μαρμάρινη εικόνα του Αρχαιολογικού Μουσείου Κωνσταντινούπολης (10ος αι). Βλ. Sh. Gerstel, "Icon with Saint Eudokia", στο: *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (ed. H. C. Evans, W. D. Wixon), New York 1997, 42-43, cat. no. 8B. Για τον βίο της αγίας, βλ. Νικόδημος Αγιορείτης, *Συναξαριστὴς τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ*, Α′, Αθήνησι 1819, 313.

33. Κόντογλου, *ό.π.*, Α′, 352-355 και Β′, πιν. 126.

34. Ο γραφικός χαρακτήρας είναι ίδιος με των άλλων επιγραφών του ναού.

35. Οι δύο άγιοι παρουσιάζουν ομοιότητες στη στάση και στην ένδυση, αλλά και κάποιες διαφορές, όπως η αντικατάσταση του σπαθιού με τη λόγχη και η απουσία της περικεφαλαίας στην εικόνα του αγίου Δημητρίου. Βλ. Ζίας, *ό.π.*, εικ. 311, 334

36. Όπως στη φορητή εικόνα του αγίου Δημητρίου από τον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων (1948). Ζίας, *ό.π.*, εικ. 348.

χον»[37]. Στο αριστερό χέρι κρατάει ανοιχτό ειλητό και ευλογεί με το δεξί[38]. Δυο επιγραφές αναπτύσσονται εκατέρωθεν της μορφής, στη δεξιά: «Χειρ Φωτίου Κόντο(γλου)» και στην αριστερή: «Δεησις/ του δούλου του Θεού/ Εὐάγγελου Νομι(κού)/ ...».

Η αγία Παρασκευή εικονίζεται με μοναχικό ένδυμα, στον τύπο της μάρτυρος. Η κόμη της καλύπτεται με ανοιχτόχρωμο κεκρύφαλο[39]. Την μορφή συνοδεύουν δύο επιγραφές, χαμηλά: «Χεὶρ/ Φωτίου Κόντογλου/ α϶ν΄ (1950)» (αριστερά) και «δωρεὰ/ Εὐαγγέλου Νομικοῦ» (δεξιά).

Τέλος, ο άγιος Βασίλειος *ὁ Μέγας* ιστορείται μετωπικός, με οξεία γενειάδα και αρχιερατικά άμφια. Κρατάει κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξί[40]. Και αυτή η μορφή συνοδεύεται από την υπογραφή του ζωγράφου (αριστερά: «Χεὶρ/ Φωτίου/ Κόντογλου/ α϶ν΄»)[41] και αναφορά στον δωρητή της τοιχογραφίας (δεξιά: «δωρεὰ/ Εὐαγγέλου Νομικοῦ»).

Κατά την προσωπική μας άποψη, με τον άγιο Βασίλειο ολοκληρώνεται το έργο του Φ. Κόντογλου στον ναό. Ο δυτικός τοίχος παρουσιάζει διαφορετικό ζωγραφικό ύφος και χρωματική παλέτα[42], παρότι το εικονογραφικό πρόγραμμα διαρθρώνεται, κατά τρόπο ανάλογο με το προϋπάρχον, με μεμονωμένες μορφές και μια σύνθεση, που έχει τοποθετηθεί απέναντι από αυτή του Ευαγγελισμού.

Συνοπτικά έχει ως εξής: Στον δυτικό τοίχο του νότιου κλίτους (Εικ. 6), εικονογραφείται στην άνω ζώνη και εκατέρωθεν του παραθύρου αρχιτεκτονική σύνθεση εκ δεξιών και άγγελος που κρατάει σκήπτρο και σφαίρα με το Χριστόγραμμα εξ αριστερών, στην κάτω ζώνη η αγία Μαρίνα, η αγία Ειρήνη και πάνω από τη θύρα χερουβείμ. Στον δυτικό τοίχο του κεντρικού κλίτους, στην άνω ζώνη αναπτύσσεται η σύνθεση με τον βίο της αγίας Βαρβάρας (Εικ. 7). Στη μεσαία, δεξιά και αριστερά του τρίλοβου παράθυρου, ιστορούνται δύο υμνογράφοι της Εκκλησίας, δεξιά ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (Εικ. 8α) με ανοιχτό ειλητό[43] και αριστερά ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής (Εικ. 8β), που επίσης φέρει

37. Κόντογλου, *ό.π.*, Α΄, 347.

38. Το κείμενο μεταγράφεται ως εξής: *ΑΔΕΛΦΟΙ Ο/ ΑΓΑΠΩΝ Ε/ ΑΥΤ(ΟΝ) ΤΟ(Ν)/ ΘΕΟΝ (ΑΓΑ)ΠΗ(C)Α(Ι) ΟΥ ΔΥ/ ΝΑ (Τ)ΑΙ . Ο.../ Π(Τ)ΩΧΕΥΩ/ ΕΝ ΤΩ ΚΟC(Μ)Ω/ ΠΛΟΥ(Τ)Η ΕΙ/ ΕΝ Π(ΑΡΑΔΕΙCΩ.*

39. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, Α΄, 352.

40. Η εικονογραφία του αγίου συμφωνεί με τις σχετικές περιγραφές στην *Έκφραση*. Βλ. Κόντογλου, *ό.π.*, 34, 128-129, 138, 310, 358.

41. Την υπογραφή αναφέρει ο Γ. Μαστορόπουλος. Μαστορόπουλος, Αναγραφή, 301.

42. Με εξαίρεση τα διακοσμητικά μοτίβα των εσωράχιων των θυρών, εδώ οι μορφές είναι ζωγραφισμένες απευθείας στον τοίχο.

43. Το κείμενο προέρχεται απο την ακολουθία εις κεκοιμημένους: *ΠΑΝΤΑ ΜΑΤΑΙΟΤΗC/ ΤΑ ΑΝΘΡΩ/ ΠΙΝΑ· ΟCΑ / ΟΥΧ ΥΠΑΡΧΕΙ / ΜΕΤΑ ΘΑΝΑ/ ΤΟΝ ΟΥ ΠΑ/ ΡΑΜΕΝ(ΕΙ) ΠΛΟΥ-*

ανοιχτό ειλητό στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξί[44]. Στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται η αγία Ιουλιανή, η αγία Βαρβάρα, οι αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ[45] εκατέρωθεν της θύρας, η αγία Μαύρα και η αγία Άννα (Εικ. 9α και 9β). Ο δυτικός τοίχος του βόρειου κλίτους ακολουθεί τη διάταξη του νότιου. Στην κατώτερη ζώνη εικονογραφούνται οι αγίες Αικατερίνη και Κυριακή (Εικ. 10).

Από το σύνολο ξεχωρίζει η σύνθεση με το βίο της αγίας Βαρβάρας[46] (Εικ. 7), που αναπτύσσεται σε τέσσερα ευσύνοπτα επεισόδια και επιγράφεται *ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗC ΑΓΙΑC ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟC ΒΑΡΒΑΡΑC*[47]. Το πρώτο επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από ένα σύμπλεγμα κτηρίων, από τα οποία ξεχωρίζει το περίκεντρο λουτρό με το τρίλοβο παράθυρο/σύμβολο του Τριαδικού Θεού. Πρόκειται για τη συνάντηση της αγίας με τον πατέρα της, που κινείται ορμητικά προς το μέρος της, ενώ βγάζει το σπαθί από το θηκάρι. Στο δεύτερο

ΤΟC. Βλ. *Εὐχολόγιον τὸ μέγα περιέχον τὰς των ἑπτὰ μυστηρίων ἀκολουθίας*, εν Βενετιᾳ 1839, 461.

44. Κείμενο: *Ω ΕΔΩΘΕΙ CO/ ΦΙΑ ΕΓΝΩ ΛΟ/ΓΟΥC ΑCΩΜΑ/ ΤΩΝ/ ΚΑΙ ΤΙC Η ΑΡ/ ΧΗ ΚΑΙ ΤΙ ΤΟ/ ΤΕΛΟC ΤΟΥ/ ΚΟCΜΟΥ*. Βλ. Οσίου Θαλασσίου, «Περὶ ἀγάπης καὶ ἐγκρατείας καὶ τῆς κατὰ νοῦν πολιτείας», στο: *Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, συνερανισθείσα παρά των Αγίων και Θεοφόρων Πατέρων ημών*, Α΄, εν Αθήναις 1893, 329, στ. μζ΄.

45. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ κρατάει στο δεξί χέρι σπαθί και στο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με το κείμενο: *ΒΡΟΤΟΙ ΒΛΕ/ ΠΟΝΤΕC ΤΟ ΞΙ/ ΦΟC ΤΕΤΑΜΕΝΟΝ/ ΟCΟΙ ΒΕΒΗΛΟΙ/ ΚΑΙ ΡΑΘΥΜΟΙ ΤΟΝ/ ΤΡΟΠΟΝ CΥCΤΑ/ΛΕΙΤΕ ΠΡΟC ΜΕ/ ΤΑΝΟΙΑΝ ΤΑ/ΧΕΙ*. Στη μεταβυζαντινή εικονογραφία το κείμενο χρησιμοποιείται συχνά στις απεικονίσεις του αρχάγγελου πλησίον της εισόδου του ναού. Βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδομένη μετά προλόγου νύν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον*, Εν Πετρούπολει 1909, 231.

46. Για τον βίο της αγίας, βλ. ενδεικτικά, *Ὁ Μέγας Συναξαριστής τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, τ. ΙΒ΄, Αθήναι 1968, 124-134. Εμ. Ι. Καρπαθίου, μητρ., *Η Αγία Μεγαλομάρτυς Βαρβάρα*, εν Αθήναις 1964^3, 5 κ.ε..

47. Ο βίος της αγίας απαντάται σπάνια. Η πρωϊμότερη παράσταση του μαρτυρίου της βρίσκεται στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (*MS Vaticanus Graecus 1613*, 224). Συχνότερα εντοπίζεται στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, σε κύκλους μηνολογίου. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη λιτή του καθολικού της μονής Κουτλουμουσίου (1539/40), τη λιτή του καθολικού της μονής Διονυσίου (1546/7), τη λιτή της μονής Δοχειαρίου (1567/8) και την Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (β΄ τέταρτο 16^{ου} αι.), Γ. Φουστέρης - Ν. Τουτός, *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους: 10ος-17ος Αιώνας*, Αθήναι 2010, σ. 92, 242, 307, σχ. 7.1.7 (αρ. 127), σχ. 6.1.5α (αρ. 65), σχ. 2.5.2 (αρ.181) αντίστοιχα. Π. Βοκοτόπουλος, *Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Μονῆς Διονυσίου*, Άγιον Όρος 2006, εικ. 478. Στις φορητές εικόνες προτιμάται ο τύπος της μάρτυρος που κρατάει σταυρό, κλαδί φοίνικα/δάφνης ή δισκοπότηρο. Μέχρι στιγμής, έχουμε εντοπίσει μόνο ένα έργο με διαφορετική εικονογραφία (16ος αι.), στο οποίο η αγία αποδίδεται ολόσωμη με κλαδί φοίνικα, ενώ στο βάθος απεικονίζονται ένα πυργοειδές κτήριο και βραχώδες τοπίο με δύο ποιμένες. Βλ. *Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας: Οδηγός του Μουσείου*, Βενετία 2005, 47, εικ. 16.

επεισόδιο εικονογραφείται η φυγή της αγίας προς κοντινό βουνό και η καταδίωξη του Διόσκορου. Έτσι, στο δεύτερο επίπεδο εικονίζεται η Βαρβάρα κρυμμένη μέσα στον βράχο που άνοιξε για να την προστατεύσει, ενώ στο πρώτο συντελείται η συνάντηση του Διόσκορου με τον φιλεύσπλαχνο ποιμένα, που υποκρίθηκε άγνοια για την κρυψώνα της νεαρής Βαρβάρας, και τον κακό ποιμένα που μαρτύρησε αμέσως τον τόπο[48]. Στο τρίτο ιστορείται η μαστίγωση και η καρατόμησή της. Τα δύο, διαφορετικά σύμφωνα με τη διήγηση επεισόδια, αποδίδονται μαζί μέσω της λεπτομέρειας του πλεγμένου γύρω από το ξίφος μαστιγίου. Στο τέταρτο και τελευταίο επεισόδιο εικονογραφείται ο θάνατος του παιδοκτόνου Διόσκορου δια κεραυνοβολισμού.

Ο ζωγράφος του δυτικού τοίχου αντλεί εικονογραφικά στοιχεία, όπως ο Φ. Κόντογλου, απο τη μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση, τα οποία εμπλουτίζει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο βίος της αγίας Βαρβάρας. Διαφοροποιείται όμως αισθητά από τις ραδινές, γεμάτες κίνηση μορφές του Κόντογλου. Οι άγιοι του δυτικού τοίχου αποδίδονται λεπτοί με μεγάλα στρογγυλά κεφάλια και ελαφρώς ογκώδη άκρα. Τα πρόσωπα έχουν μεγάλα μάτια, μακριά μύτη και μικρό στόμα και τα γυμνά μέρη πλάθονται με πλατιές πινελιές πάνω σε καστανούς προπλασμούς. Τα ενδύματα πέφτουν βαριά και η πτυχολογία, σε αρκετές περιπτώσεις, παρουσιάζεται σκληρή και συγκρατημένη. Ο χώρος κατέχει σημαντική θέση στη ζωγραφική του, όπως καταφαίνεται από τις διακοσμητικές λεπτομέρειες στη σύνθεση και από την έντονη διακοσμητική διάθεση των αρχιτεκτονικών στοιχείων στα πλάγια κλίτη.

Την άποψή μας επιβεβαιώνει ένα σχέδιο για την εικονογράφηση του ναού με την υπογραφή του Αγήνορα Αστεριάδη (Εικ. 11)[49]. Η υφολογική συγγένεια με την Παλαιά Επισκοπή Τεγέας (1936-40)[50], ιδιαιτέρως όμως με την παράστα-

---

48. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του κακού ποιμένα, που φαίνεται να μιμείται αυτή του βοσκού που συμβολίζει τον πειρασμό του Ιωσήφ στην εικονογραφία της Γέννησης. Βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησούς Χριστός: Ο Χριστός στην ενσάρκωση και στο πάθος*, Αθήνα 2003, 174-176. Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον: *Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων*, Αθήνα 2001, εικ. 33-35. Millet, *Recherches*, 93 κ.ε. Κ. Καλοκύρης, Ἡ γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956.

49. Στο σχέδιο αναγράφεται η ημερομηνία 15 Φεβρουαρίου 1948, έναν χρόνο πριν από τις τοιχογραφίες του ι. βήματος, αλλά δεν φέρει σφραγίδα έγκρισης. Ωστόσο, ελάχιστα διαφοροποιείται από τη σημερινή διακόσμηση του ναού. Αικ. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, «Εκκλησιαστική ζωγραφική», στο: *Αγήνωρ Αστεριάδης 1898-1977,* Αθήνα 2011, 73 (στο εξής: Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική). Επίσης, Ν. Γρηγοράκος, «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη και η αναστήλωση από τον Ε. Τσίλλερ του βυζαντινού ναού Παλαιάς Επισκοπής στην Τεγέα», *Αρχαιολογία*, 10(1984), 65-72 (στο εξής: Γρηγοράκος, Τεγέα), Του ίδιου, *Αγήνωρ Αστεριάδης 1898-1977*, Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος 1985, 10.

50. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, ό.π., 72, Γ. Κόρδης, «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη στην Παλαιά Επισκοπή Τεγέας», *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελλη-*

ση του Ευαγγελισμού στον Άγιο Δημήτριο Νέου Φαλήρου (1948)[51], τον Άγιο Αθανάσιο στις Ρίζες και τον Άγιο Δημήτριο στο Στάδιο, ενισχύουν τη σύνδεση του συνόλου με αυτόν ή κάποιον από τον κύκλο των συνεργατών του.

Συμπερασματικά, η διακόσμηση της Αγίας Βαρβάρας ξεκίνησε τον Νοέμβριο του 1949 και πραγματοποιήθηκε σταδιακά, ενώ παράλληλα ο ζωγράφος εργαζόταν σε άλλους ναούς των Αθηνών[52]. Εδώ, επαναλαμβάνονται ελαφρώς παραλλαγμένοι, εικονογραφικοί τύποι που συναντάμε σε προγενέστερα έργα του και παράλληλα εισάγονται νέα στοιχεία (αγία Ευδοκία, Ευαγγελισμός). Η επίδραση της παλαιολόγειας και της μεταβυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης είναι και εδώ εμφανής, ιδιαιτέρως στον Ευαγγελισμό και στους στρατιωτικούς αγίους[53]. Ο δυτικός τοίχος διαφέρει υφολογικά, παρότι προσαρμόζεται στην προϋπάρχουσα διακόσμηση. Το σχέδιο εικονογράφησης με την υπογραφή του Αγήνορα Αστεριάδη και η συγγένεια του ύφους με το εκκλησιαστικό έργο του συγκλίνουν στην απόδοση των τοιχογραφιών σε αυτόν.

νικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Θεολογική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008), Αθήνα 2009, 327-338, Γρηγοράκος, Τεγέα. Πρβλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Και πάλι στην Τεγέα: Η εικονογράφηση του Αγίου Αθανασίου στις Ρίζες Τεγέας», *Ιστορώντας την Υπέρβαση: Από την Παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, Αθήνα 2013, 167-181. Η ίδια, «Το τοιχογραφικό έργο του Αγήνορα Αστεριάδη στην Τεγέα: Επισκοπή Άγιος Αθανάσιος Ριζών, Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο, *Πρακτικά Γ΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (ΒΧΜ, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Αθήνα 2015, 651-666.

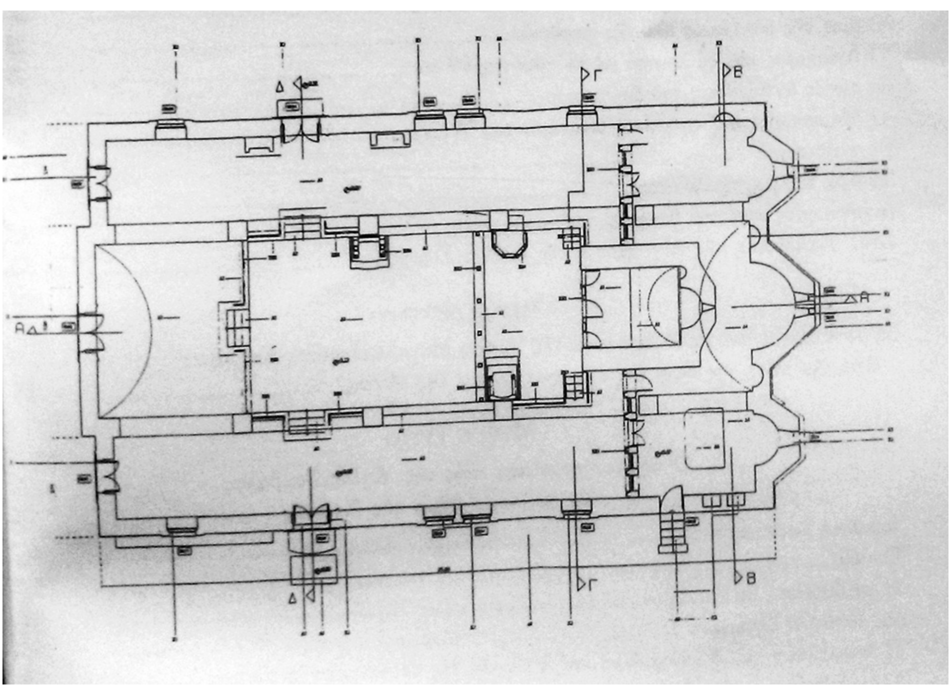
51. Αναφέρεται και το όνομα «Ζαχαρίου Θετταλού». Α. Αλμύρα - Μεταλληνού, *Το Νέο Φάληρο και ο Πολιούχος του*, Νέο Φάληρο 2001, 40-41.

52. Στην ίδια χρονική περίοδο (1949-1950) εντάσσεται μέρος της διακόσμησης στην Καπνικαρέα (1942-τέλος '50), ο Άγιος Ανδρέας Κάτω Πατησίων (1950) και μέρος της διακόσμησης στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου Ομονοίας (1950-1952). Ζίας, Κόντογλου, 110-114, 123-124. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 76-77. Σήμερα οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου βρίσκονται σε κακή κατάσταση. Κατά την επίσκεψή μας στον χώρο με την καθηγήτρια κ. Ι. Στουφή-Πουλημένου εντοπίσαμε μόνο τη χρονολογία 1952, στον τοίχο δίπλα στην είσοδο.

53. Βλ. Ζίας, *ό.π.*, 154 κ.ε., Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσελήνου στο εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου», *ΕΕΘΣΠΑ*, ΜΣΤ΄ (2011), 345-373.



Εικ. 1. Αγία Βαρβάρα. Ναός Αγίας Βαρβάρας. Άποψη του ναού απο τα νοτιοδυτικά.



Εικ. 2. Αγία Βαρβάρα. Κάτοψη του ναού πριν από τις ανακαινιστικές εργασίες του 1999. (Αρχείο της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος).



Εικ. 3. Αγία Βαρβάρα. Νότιο κλίτος. Άγιος Γεώργιος, αγία Ευδοκία η Αθηναία, άγιος Δημήτριος.



Εικ. 5. Αγία Βρβάρα. Νότιο κλίτος. Άγιος Γεράσιμος Κεφαλληνίας, αγία Παρασκευή, άγιος Βασίλειος Καισαρείας.



Εικ. 6. Η εικονογράφηση του δυτικού τοίχου του νότιου κλίτους.



Εικ. 7. Δυτικός τοίχος κεντρικού κλίτους, ανώτερη ζώνη. Ο βίος της αγίας Βαρβάρας.



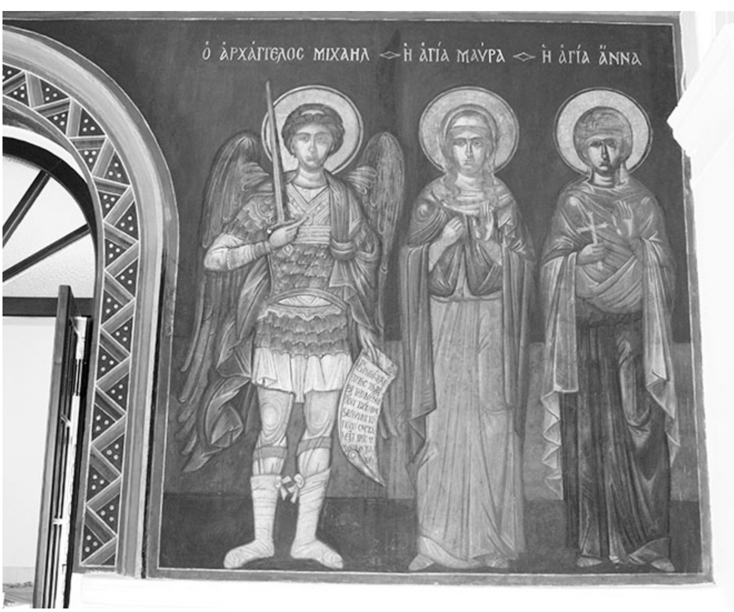
Εικ. 8α.
Αγία Βαρβάρα.
Δυτικός τοίχος
κεντρικού κλίτους,
μεσαία ζώνη.
Ο άγιος Ιωάννης
ο Δαμασκηνός.



Εικ. 8β.
Αγία Βαρβάρα.
Δυτικός τοίχος
κεντρικού κλίτους,
μεσαία ζώνη.
Άγιος Κοσμάς
ο ποιητής.



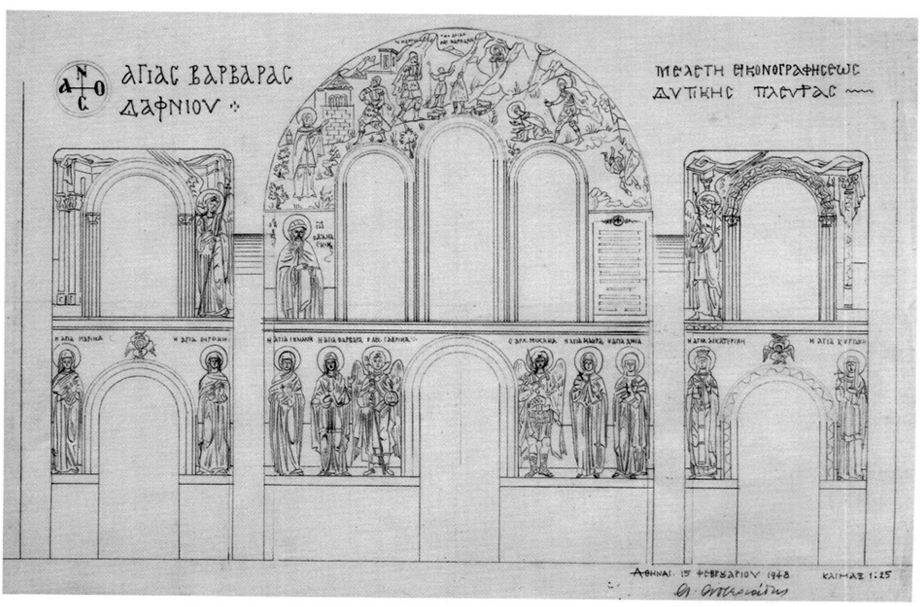
Εικ. 9α. Αγία Βαρβάρα. Δυτικός τοίχος κεντρικού κλίτους, κατώτερη ζώνη.
Αγία Ιουλιανή, αγία Βαρβάρα, αρχάγγελος Γαβριήλ.



Εικ. 9β. Αγία Βαρβάρα. Δυτικός τοίχος κεντρικού κλίτους, κατώτερη ζώνη.
Αρχάγγελος Μιχαήλ, αγία Μαύρα, αγία Άννα.



Εικ. 10.
Αγία Βαρβάρα.
Η εικονογράφηση
του νότιου τοίχου
του δυτικού κλίτους.



Εικ. 11. Αγία Βαρβάρα Δαφνίου. Προσχέδιο Αγήνορα Αστεριάδη.

Ιωάννης Βιταλιώτης

ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ. ΜΙΑ ΙΔΙΟΤΥΠΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΟ ΜΑΚΡΟΤΑΝΤΑΛΟ ΑΝΔΡΟΥ

Στην ιερή μνήμη του πατέρα μου, Σταμάτη (1934-1985),
από τις Χάρτες του Μακροταντάλου Άνδρου.

Τον Απρίλιο του 1847 εκδόθηκε διάταγμα (*irade*), με το οποίο ο σουλτάνος Αβδούλ Μετζίτ (Abdülmecid) ο Α΄ ανέθεσε στους ιταλοελβετούς αρχιτέκτονες αδελφούς Gaspare και Giuseppe Fossati να αναλάβουν την επισκευή της Αγίας Σοφίας[1], κεντρικού τεμένους της Πόλης. Κατά τις εργασίες (1847-1849) αποκαλύφθηκε μεγάλο μέρος του βυζαντινού ψηφιδωτού διακόσμου, ο οποίος στη συνέχεια καλύφθηκε με ανεικονικά θέματα, στο πνεύμα του δυτικοευρωπαϊκού νεογοτθικού στιλ[2]. Εντούτοις, ο Gaspare Fossati, ο κύριος αρχιτέκτονας του έρ-

1. Για τη Αγία Σοφία, βλ. R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantine*, Première Partie, *Le siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique*, t. III, *Les églises et les monastères*, Paris 1969², 455-470. R. Cormack, "Interpreting the mosaics of St Sophia at Istanbul", *Art History* 4 (1981), 131-149. R. J. Mainstone, *Hagia Sophia*, London 1988 (Slovenia 2006) (στο εξής: Mainstone, *Hagia Sophia*). R. Mark & A. S. Çakmak (επιστ. επιμ.), *Hagia Sophia. The Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present. Proceedings of the Internwational Colloquium held at Princeton University in 1990*, Cambridge 1992. L. Theis, "Zur Geschichte der wissenschaftlichen Erforschung der Hagia Sophia", στο: V. Hoffmann (επιστ. επιμ.), *Die Hagia Sophia in Istanbul: Bilder aus sechs Jahrhunderten und Gaspare Fossatis Restaurierung der Jahre 1847 bis 1849*, Bern 1999, 55-80 (στο εξής: Hoffmann, *Hagia Sophia*). R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford 2000, 117-120 (στο εξής: Cormack, *Byzantine Art*). J. Freely & A. S. Çakmak, *Byzantine Monuments of Istanbul*, Cambridge 2004, 90-128 (στο εξής: Freely & Çakmak, *Istanbul*). A. Berger, *Κωνσταντινούπολη. Ιστορία, τοπογραφία, θρησκεία* (μτφρ. Χ. Τσατσούλης, επιμ. Χ. Σταυράκος), Αθήνα 2013, 82-86.

2. C. A. Mango, *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies VIII), Washington, D.C. 1962 (στο εξής: Mango, *Materials*). N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington, D.C., 1998, 6-30 (στο εξής: Teteriatnikov, *Mosaics*), S. Schlüter, "Gaspare Fossatis Restaurierung der Haghia Sophia 1847-49", στο: Hoffmann, *Hagia Sophia*, 139-148 και Katalog, 182 κ.ε.

γου, φρόντισε να σχεδιάσει τα ψηφιδωτά και στη συνέχεια ξεκίνησε να φιλοτεχνεί υδατογραφήματα, τα οποία όμως παρέμειναν ανέκδοτα[3]. Το 1852 ο ίδιος εξέδωσε στο Λονδίνο το λεύκωμα *Aya Sofia Constantinople* με λιθογραφίες του Louis Haghe, χωρίς όμως καμία χριστιανική εικονιστική παράσταση, καθώς στο εξώφυλλο υπήρχε το σουλτανικό καλλιγραφικό μονόγραμμα (*tuğrâ*)[4]. Τα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας αποκαλύφθηκαν εκ νέου τη δεκαετία του 1930, χάρις στο Byzantine Institute[5], αν και κάποιες παραστάσεις, όπως τις γνωρίζουμε από τα σχέδια του Fossati, απωλέσθηκαν οριστικά.

Κατά τρόπο μάλλον απροσδόκητο, η *Μεγάλη Εκκλησία* αποτελεί το κεντρικό θέμα μιας εικόνας του 1865, σήμερα στον ναό του Αγίου Ιωάννη πλησίον του οικισμού Χάρτες, στη βόρεια Άνδρο (Εικ. 1). Η δίζωνη (διπλεπίπεδη) εικόνα, διαστάσεων 70,5 x 51 εκ., είναι φιλοτεχνημένη από τον Νικόλαο Σωτηρίου Βυζάντιο με λάδι πάνω σε ξύλινο ορθογώνιο πίνακα που απολήγει άνω σε κυματοειδές τόξο[6].

Λεπτή πολύχρωμη ταινία σχηματίζει το γραπτό πλαίσιο της εικόνας. Η Στέψη της Θεοτόκου - *ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ* - από την αγία Τριάδα - *Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ* - ιστορείται στο άνω ήμισυ της άνω ζώνης (Εικ. 2), εν μέρει σε χρυσό κάμπο και εν μέρει σε βάθος από κυανέρυθρα νέφη. Η Θεοτόκος απεικονίζεται μετωπική. Ο Θεός Πατήρ, με φωτοστέφανο σε μορφή τριγώνου που τέμνει κύκλο στηρίζει στο αριστερό γόνατο ουράνια σφαίρα με σταυρό και κρατεί σκήπτρο. Τόσο ο Πατήρ, όσο και ο Υιός συνοδεύονται από την επιγραφή *Ο ΩΝ*. Η Περιστερά του Αγίου Πνεύματος περικλείεται σε εξάκτινο άστρο από δύο τρίγωνα και ένα τρίτο μικρό τρίγωνο περιβάλλει την κεφαλή. Εκατέρωθεν παρίστανται χοροί αγγέλων, με επικεφαλής τον Μιχαήλ και τον Γαβριήλ (μονογράμματα *Μ* και Γ στους αντίστοιχους φωτοστεφάνους).

Η Δέηση[7] του κατώτερου τμήματος της άνω ζώνης (Εικ. 3) τοποθετείται σε ρεαλιστικά αποδοσμένο σκηνογραφικό βάθος, που το άνω μέρος του χάνεται στα υπερκείμενα νέφη. Δύο ερυθροπράσινοι κίονες πλαισιώνουν τον Χριστό Με-

---

3. Mango, *Materials*, Hoffmann, *Hagia Sophia*, Katalog, 182 κ. ε.

4. G. Fossati (σχέδ.) - L. Haghe (λιθογρ.), *Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the sultan Abdul Medjid*, London 1852 (στο εξής: Fossati - Hague, *Aya Sofia*).

5. Teteriatnikov, *Mosaics*, σ. 31-68 και R. S. Nelson, *Hagia Sophia, 1850-1950. Holy Wisdom Modern Monument*, Chicago / London 2004, 155-186.

6. Το μέγιστο ύψος της εικόνας είναι 70,5 εκ., το μικρότερο ύψος 66 εκ. και το πάχος του ξύλου 2 εκ. Η εικόνα συντηρήθηκε τη δεκαετία του 2000.

7. Βλ. για τη Δέηση: Μ. Καζανάκη-Λάππα, "Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση Δέησης", *ΔΧΑΕ* ΚΒ΄ (2001), σ. 141-152, ιδίως σ. 150-151 (στο εξής: Καζανάκη-Λάππα, Δέηση). Βλ. επίσης, Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Αθήνα 2010, αρ. 46 (Μ. Μπορμπουδάκης) και 56 (Β. Παπαδοπούλου).

γάλο Αρχιερέα[8] - *Ἰ(ησοῦ)Σ Χ(ριστό)Σ* - και δύο ζεύγη διπλών κιόνων από πορφυρίτη λίθο ορίζουν τα άκρα της σκηνής. Στην εμπρόσθια όψη του υποποδίου ιστορούνται *τροχοί* και κεφαλές μικρών αγγέλων (*putti*). Στο ανοιχτό Ευαγγέλιο αναγράφεται το γνωστό χωρίο *Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ* (Ἰω. η΄, 12). Εκατέρωθεν του θρόνου του Χριστού βρίσκονται η Θεοτόκος - *ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ* - και ο Πρόδρομος - *ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ πρόδρομος* -, αμφότεροι με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, κατά το δυτικό έθος, όπως και οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, που πλαισιώνουν τον Χριστό (και εδώ σημαίνονται με τα μονογράμματα *Μ* και *Γ*). Όλος ο όμιλος ίσταται επάνω σε μαρμάρινο βάθρο. Όπως συμβαίνει και με τα πρόσωπα της Στέψης, το χρυσό, σε συνδυασμό με ερυθρό ή πράσινο ή κυανό, κυριαρχεί στα ενδύματα, με εξαίρεση αυτά του Προδρόμου (καστανός τρίχινος χιτώνας, πράσινο ιμάτιο).

Ο πυρήνας αυτός της σύνθεσης πλαισιώνεται από δύο βασιλείς. Δεξιά *ὁ μέγας Κωνσταντῖνος*, με στέμμα σε σχήμα μίτρας, προσφέρει στον Χριστό την περιτειχισμένη Κωνσταντινούπολη και αριστερά *ὁ μέγας Ιουστινιανός*, με στέμμα γοτθικού τύπου, προτείνει ομοίωμα της Αγίας Σοφίας. Το χρωματολόγιο είναι χαρακτηριστικά αντίστροφο: ερυθρός σάκκος και πράσινος λώρος για τον Κωνσταντίνο, πράσινος σάκκος και ερυθρός λώρος για τον Ιουστινιανό.

Η Στέψη της Θεοτόκου, σύνθεση δυτικής προέλευσης, οικειοποιείται ευρέως από τη μεταβυζαντινή εικονογραφία[9]. Τα εμβλήματα του Θεού Πατρός αποτελούν επίσης δάνεια από ρωμαιοκαθολικές απεικονίσεις της Αγίας Τριάδας, οι οποίες, χάρις στις τυπωμένες χαλκογραφίες, καθίστανται κοινός τόπος στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική του 19[ου] αιώνα[10]. Αν και η Δέηση ανήκει στο βυζαντινό εικονογραφικό θεματολόγιο, η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί αντιδάνειο από τη σύγχρονη ρωσική εκκλησιαστική ζωγραφική, όπου είθισται δύο αρχάγγελοι να πλαισιώνουν τον θρόνο του Χριστού[11]. Εδώ, βέβαια, η

---

8. Βλ. *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον. Ἔκθεσις Εἰκόνων καὶ Κειμηλίων, Ἀθήνα, Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον, 28 Μαΐου - 31 Ἰουλίου 2001*, Αθήνα 2002, αρ. 71-78 και Α. Κατσελάκη - Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009, αρ. 2 και 58-65 (στο εξής: Κατσελάκη - Νάνου, *Ανθίβολα*).

9. Βλ. Ζ. Μυλωνά, "Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17[ου] και 18[ου] αιώνα στη Ζάκυνθο", *ΔΧΑΕ* ΚΒ΄ (2001), 247-260 (στο εξής: Μυλωνά, Η Στέψη), Κατσελάκη - Νάνου, *Ανθίβολα*, αρ. 21.

10. Βλ. Κατσελάκη - Νάνου, *Ανθίβολα*, ό. π., αρ. 22, 286-295 και εικ. 21.1, 21.18-20. Επίσης: Ν. Γραίκος - Γ. Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν. Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013, 93, εικ. 46. Ι. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18[ου] αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008, 85-86.

11. Βλ. ομόθεμες ρωσικές εικόνες του 19ου αιώνα στο: https://artvkg.com/russian-greek-icons-jesus-christ/89-russian-icon-extended-deisis-1310.html ,

σκηνογραφία υποδεικνύει δίχως αμφισημία έναν υπαρκτό χώρο, τη *Μεγάλη Εκκλησιά* της Πόλης[12].

Στην ενδιάμεση μεταξύ της Στέψης και της Δέησης ζώνη με τα νέφη, τα σύμβολα των ευαγγελιστών παραπέμπουν στην "αποκαλυπτική Δέηση"[13] και εναλλάσσονται με πέντε κεφαλές φτερωτών αναγεννησιακών ερωτιδέων (*putti*)[14] (Εικ. 2, 3). Στα ανοιχτά βιβλία που κρατούν τα ζωόμορφα σύμβολα αναγράφεται η αρχή του επινίκιου ύμνου: *ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟς ΣΑΒΑΩΘ ΠΛ(ήρης).*

Τα δύο ακραία ορθογώνια διάχωρα της κάτω ζώνης υπομνηματίζουν τη σκηνογραφία της υπερκείμενης "μεγάλης Δέησης". Στο αριστερό ιστορείται *ἡ ἔξωθεν θεωρία τῆς ἁγίας Σοφίας* (Εικ. 4) και στο δεξιό *ἡ ἔσωθεν θεωρία τῆς ἁγίας Σοφίας* (Εικ. 5). Στην πρώτη, το μνημείο απεικονίζεται με ρεαλισμό από τα ανατολικά, συμπεριλαμβανομένου του κήπου που αποτυπώνεται στη λιθογραφία των Fossati[15]. Εμφανίζεται, βέβαια, "αποκατεστημένο" ως χριστιανικός ναός, με σταυρούς και, στη θέση των μιναρέδων, κωδωνοστάσια· οι περίτεχνες επιστέψεις τους παραπέμπουν σε αυτά του νεόδμητου, τότε, εκλεκτιστικού Αγίου Αθανασίου στα Ταταύλα, του πρώτου μετά την Άλωση τρουλαίου ναού της Πόλης (1855-1858)[16] (Εικ. 6). Αντίστοιχα ιδεατή είναι και η θέαση του εσωτερικού. Το μέτωπο της τοξοστοιχίας κοσμείται από σεραφείμ, τα οποία, στην πραγματικότητα, βρίσκονται στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου της Αγίας Σοφίας[17]. Ανάμεσα σε δύο ζεύγη κιόνων από πορφυρίτη και δύο μανουάλια προβάλλει, στο βάθος, το εικονοστάσι, εμπνευσμένο από εκλεκτιστικά τέμπλα του 19ου αιώνα.

Η παρεμβολή του αγίου Παντελεήμονα - *ὁ αγιος Παντελεήμων* - σε διάχωρο στο μέσον της κάτω ζώνης (Εικ. 7), εκ πρώτης όψεως ξενίζει. Ο άγιος ιστο-

---

https://p2.liveauctioneers.com/524/80005/41772153_1_x.jpg και https://artvkg.com/russian-greek-icons-jesus-christ/1402-russian-icon-deisis-3524.html (προσπέλ.: 26/9/16).

12. Οι κίονες από πορφυρίτη απαρτίζουν τις κιονοστοιχίες του ισογείου της Αγίας Σοφίας, ενώ αυτοί του υπερώου είναι από πράσινο θεσσαλικό λίθο (Mainstone, *Hagia Sophia*, 42).

13. Βλ. Καζανάκη-Λάππα, Δέηση, 150-151, Ι. Βιταλιώτης, "Από τη βενετική Αδριατική στο μεταβυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν - Shën e Prende, Balldren - της βόρειας Αλβανίας", *ΔΧΑΕ* ΛΕ΄ (2014), 214-215.

14. Βλ. Μυλωνά, Η Στέψη, 248, εικ. 1, 251, εικ. 2.

15. Fossati - Haghe, *Aya Sofia*, πίν. 19.

16. Βλ. *Μεγάλη Διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια της Κωνσταντινούπολης*, λήμμα "Ταταύλα" (Κ. Ανδριανοπούλου), http://constantinople.ehw.gr/forms/fLemmaBodyExtende d.aspx?lemmaID=11069 και την ιστοσελίδα της Κοινότητας Αγίου Δημητρίου Ταταούλων - Κουρτουλούς, http://www.tatavla.org/gr/newpage.php?pid=76 (προσπέλ.: 23/9/16).

17. Μόνο τα πρόσωπα των εξαπτερύγων καλύφθηκαν από τους Fossati· βλ. Mainstone, *Hagia Sophia*, 37, Freely & Çakmak, *Istanbul*, 118.

ρείται κατά τον συνήθη εικονογραφικό τύπο[18], όπως αυτός μεταπλάθεται στη θρησκευτική ζωγραφική του 19ου αιώνα, μπροστά από λοφώδες τοπίο. Το οιονεί αυτόνομο εικονίδιο παραπέμπει σε ένα τοπικό σέβασμα της Άνδρου, καθώς η κάρα του αγίου έρχεται στην κατοχή της μονής Παναχράντου το 1728 με προέλευση την Κωνσταντινούπολη[19] και συντελεί στη μεγέθυνση της φήμης της.

Η αφιερωτική επιγραφή βρίσκεται στο κάτω μέρος του διαχώρου της *ἔξωθεν θεωρίας*: *Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Γεωργίου Δημητρίου Κοτζέλη ἀπό τήν Νήσον ἄντρον. Ὑστοριθη ἐν ἔτει Σωτηρίω 1865. Μαίου 15*. Κάτω από τη απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονα, διαβάζουμε: *Χείρ Νικολάου Σωτηριου Βυζαντίου*.

Η απλοϊκή επιδίωξη της φυσιοκρατίας, η θεατρικότητα, τα ζωηρά και αντιθετικά χρώματα, η άφθονη χρυσογραφία, η εντυπωσιοθηρική εκζήτηση εγγράφουν την εικόνα της Άνδρου στο ύφος του λαϊκότροπου νατουραλισμού του προχωρημένου 19ου αιώνα, που μπορεί να προσδιοριστεί ως "ύστερο βαλκανικό ροκοκό"[20]. Μολαταύτα, δεν εξαλείφεται η ανάμνηση της παραδοσιακότροπης μεταβυζαντινής μορφολογίας και ο προσφυής όρος "μεικτός τεχνοτροπικός χαρακτήρας"[21] αρμόζει στην αισθητική του έργου.

Το όνομα του δωρητή, Γεώργιος Κοτζέλης του Δημητρίου, παραπέμπει σε γνωστή αρβανίτικη οικογένεια της βόρειας Άνδρου, με επίκεντρο το χωριό Σιδόντας. Ο Νικόλαος Σωτηρίου είναι Κωνσταντινουπολίτης, όπως δηλώνει το αρχαΐζον τοπωνυμικό *Βυζάντιος*, του συρμού από την εποχήν του Διαφωτισμού[22]. Πιθανότατα ταυτίζεται με τον *Νικόλαο Σωτηριάδη Κωνσταντινουπο-*

---

18. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, τ. 8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, λήμμα "Pantaleon", στ. 112-114.

19. Η αργυρή λειψανοθήκη φέρει τη χρονολογία 1728 (βλ. Ν. Φύσσας, *Μεταβυζαντινὰ κειμήλια τῆς Ἄνδρου. Κατάλογοι σκευοφυλακίων τῶν ἐν λειτουργίᾳ μονῶν* [Ανδριακά Χρονικά 41], Ἄνδρος 2007). Για την ιστορία της μονής, βλ. Ἐ. Καρπαθίου, *Ἡ ἐν Ἄνδρῳ ἱερὰ μονὴ Παναχράντου*, Ἀθῆναι 1938.

20. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830), μὲ εἰσαγωγὴ στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς*, τ. 1. *Ἀβέρκιος - Ἰωσήφ*, Ἀθήνα 1987, 99-113 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*) και Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2010, 40-41, 264-267. Για τις τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα στην Ελλάδα, βλ.: Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011, ιδίως lxvi-lxvix, 813-815 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*). Του ιδίου, "Η εκκλησιαστική τέχνη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα", στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη, Άνδρος, 30 Ιουνίου - 29 Σεπτεμβρίου 2013*, χ.τ., 2013, 37-44.

21. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 813.

22. Μεταξύ των κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων του 18ου και του 19ου αιώνα συναντούμε τέσσερεις με το προσωνύμιο *Βυζάντιος*: τον Κωνσταντίνο, τον Δημήτριο Χατζηασλάνη, τον

λίτη Βυζάντιο, ζωγράφο εικόνας του 1867 με θέμα το Σύμβολο της Πίστεως (Αγία Τριάδα Χαλκηδόνας), καθώς και άλλων εικόνων, διάσπαρτων σε ναούς της Πόλης[23]. Το ζήτημα αυτό, σε κάθε περίπτωση, μπορεί να επιλυθεί μόνο με επιτόπια έρευνα.

Εν πάση περιπτώσει, η καταγωγή του δημιουργού επεξηγεί όχι μόνο το θέμα του σύνθεσης, που συνιστά ίσως εικονογραφικό *άπαξ*, αλλά και την προέλευση βασικών εικονογραφικών στοιχείων της. Φαίνεται ότι η "μεγάλη Δέηση" αποτελεί προϊόν της σύντηξης δύο διαφορετικών παραστάσεων της Αγίας Σοφίας: αφ' ενός του ψηφιδωτού με την ένθρονη Θεοτόκο και τους δύο αφιερωτές αυτοκράτορες, στον νότιο προθάλαμο του νάρθηκα (τέλος 10^ου^ αι.)[24] (Εικ. 8) και, αφ' ετέρου, του ψηφιδωτού στο τύμπανο της βασιλείου πύλης του νάρθηκα, με τον Χριστό ένθρονο μεταξύ της Θεοτόκου και του αρχαγγέλου Γαβριήλ σε προτομή[25].

Το ερώτημα που προκύπτει είναι το πώς έλαβε γνώση ο Νικόλαος Σωτηρίου των ψηφιδωτών της Αγίας Σοφίας, εφ' όσον αυτά δεν διακρίνονταν το 1865 και ο διακαής πόθος του Gaspare Fossati να χρηματοδοτηθεί η έκδοση των σχετικών υδατογραφημάτων από την τσαρική αυλή δεν εκπληρώθηκε. Ως προς το ψηφιδωτό της βασιλείου πύλης, αυτό διακρινόταν μεν κάτω από τον νέο διάκοσμο του 1849, αλλά τόσο αχνά που ο Σκαρλάτος Βυζάντιος το θεώρησε ως Δέηση, με τον Χριστό ένθρονο μεταξύ της Θεοτόκου και του Προδρόμου[26]. Σε ό,τι αφορά στο ψηφιδωτό του *προπυλαίου* του νάρθηκα, στην εισαγωγή του προανα-

---

Διονύσιο και τον Νικόλαο Σωτηριάδη. Για τους τρεις πρώτους, βλ. Ευγ. Δρακοπούλου, *Αναλυτικοί Πίνακες των ελλήνων ζωγράφων και των έργων τους (1450-1850)*, Αθήνα 2008, 163-164, 87. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 205. Εὐγ. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1850)*, τ. 3, Αθήνα 2010, 199-200· για τον Νικόλαο Σωτηριάδη βλ. κατωτέρω.

23. Συγκεκριμένα, στην Παναγία Καφατιανή του Γαλατά, στην Ευαγγελίστρια Προπόδων Ταταούλων και στον Άγιο Στέφανο Γεσίλκιοϊ. Ο Σωτηριάδης "γεννήθηκε στὴν Πόλη πρὶν ἀπὸ τὸ 1844 καὶ πέθανε μετὰ τὸ 1864" (Α. Παπάς, *Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα*, Αθήνα 1989, 98 και εικ. 121).

24. Ο χώρος ταυτίζεται με το *προπύλαιον τοῦ νάρθηκος* του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογεννήτου: J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords, Sainte-Sophie, le forum Augustéon et l'Hippodrome*, Paris 1861, 28. Εὐ. Μ. Ἀντωνιάδης, *Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας*, Ἀθῆναι 1983 (1907-1909), 149-150, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, τ. IV, Stuttgart 1990, λήμμα "Konstantinopel", στήλη 428 (M. Restle)· επίσης: Mainstone, *Hagia Sophia*, 29, Freely & Çakmak, *Istanbul*, 103-104. Για το ψηφιδωτό με τους αυτοκράτορες: Th. Whittemore, *The mosaics of St Sophia at Istanbul 1933-34. Second preliminary report. The mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford 1936, Hoffmann, *Hagia Sophia*, Katalog, αρ. 1, 1a.

25. Το ψηφιδωτό της βασιλείου πύλης χρονολογείται στα χρόνια του Λέοντος Στ' του Σοφού (886-912)· βλ. N. Oikonomides, "Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia", *DOP* 30 (1976), 153-172, Cormack, *Byzantine Art*, 122-126.

26. Σ. Βυζάντιος, *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 1, Ἀθήνησιν 1851, τ. 1, 502 (στο εξής: Βυζάντιος, *Κωνσταντινούπολις*). Γίνεται, εντούτοις, μνεία του *γονυκλινή* αυτοκράτορα

φερθέντος λευκώματος του 1852 γίνεται απλή μνεία των προσωπογραφιών του Κωνσταντίνου και του Ιουστινιανού, δίχως καμία εικονογραφική πληροφορία[27]. Η μόνη περιγραφή του ψηφιδωτού σε ελληνικές πηγές της εποχής απαντά στην "Πραγματεία ἀρχαιολογικὴ περὶ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας" του Οικουμενικού Πατριάρχη Κωνσταντίου του Α΄ του από Σιναίου[28], η οποία όμως εκδόθηκε μεταθανατίως το 1866, ένα χρόνο μετά την ιστόρηση της εικόνας της Άνδρου.

Από τα παραπάνω γίνεται προφανές ότι ο ζωγράφος μόνο από *αυτοψία* μπορούσε να γνωρίζει το εν λόγω ψηφιδωτό. Από καταγεγραμμένο περιστατικό με Έλληνα εργάτη που σκοτώθηκε πέφτοντας από τη σκαλωσιά μέσα στην Αγία Σοφία[29], συνάγεται ότι μεταξύ των τεχνιτών του εργοταξίου των Fossati υπήρχαν και *Ρωμιοί*. Θεωρώ πολύ πιθανόν ο πολίτης ζωγράφος να ήταν μεταξύ αυτών, ίσως μάλιστα να εργάστηκε στον νέο γραπτό διάκοσμο, αλλά και να σχεδίασε πρόχειρα το ψηφιδωτό. Η προσθήκη των μορφών της Θεοτόκου και του Προδρόμου μάλλον αποτελεί προϊόν παρανόησης της παράστασης της βασιλείου πύλης, όπως είδαμε πιο πάνω. Για την τελική αισθητοποίηση της σύγκρασης; των δύο παραστάσεων, ο Νικόλαος Σωτηρίου ανέτρεξε σε σύγχρονό του ρωσικό πρότυπο της "μεγάλης Δέησης".

Η επίστεψη της εικόνας με τη Στέψη της Θεοτόκου από την Αγία Τριάδα, όχι ασυνήθιστη σε *προσκυνητάρια* της εποχής[30], ταιριάζει με τον χαρακτήρα της πολυεπίπεδης εικόνας της Άνδρου ως *προσκυνηταρίου* της Αγίας Σοφίας, όπου ιερές τοπιογραφίες συνυπάρχουν με ιερά πρόσωπα. Βέβαια, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονος, η εικόνα φιλοτεχνήθηκε ευθύς εξαρχής για τον δωρητή, αντίθετα με τα έτοιμα προς πώληση *προσκυνητάρια*. Επιπλέον, πρόκειται για ένα έργο ποιοτικότερο, υλικά και αισθητικά, από ένα υφασμάτινο *προσκυνητάριο* φερμένο από τα Ιεροσόλυμα.

Η τριαδολογική και μαριολογική σύνθεση στον χρυσό κάμπο, σε συνάφεια με τη Δέηση με τους αυτοκράτορες σε αληθοφανή σκηνογραφία, προσδίδουν στο έργο κοσμολογική συνυποδήλωση: η φανταστική Αγία Σοφία, ο κατεξοχήν *ιερός τόπος* της Ορθοδοξίας και του Γένους, καθίσταται ένας *μικρόκοσμος*, σύνοψη του *σύμπαντος κόσμου*. Η παραγγελία εικόνας με αυτή την ασυνήθιστη

27. Fossati-Haghe, *Aya Sofia*, 2. Ο Fossati φιλοτέχνησε μία υδατογραφία του ψηφιδωτού (Hoffmann, *Hagia Sophia*, Katalog, αρ. 28).

28. Θ. Μ. Ἀριστοκλέους (εκδ.), *Κωνσταντίου Α΄ τοῦ ἀπὸ Σιναίου ἀοιδίμου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Βυζαντίου Βιογραφία καὶ Συγγραφαὶ ἐλάσσονες ἐκκλησιαστικαὶ καὶ φιλολογικαί, καὶ τινὲς ἐπιστολαὶ τοῦ αὐτοῦ*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1866, 399.

29. Ο Σκαρλάτος Βυζάντιος (*Κωνσταντινούπολις*. τ. 1, 485, υποσ. 1) διασώζει την πληροφορία ότι ορθόδοξος ιερέας τέλεσε τρισάγιο για τον νεκρό μέσα στην Αγία Σοφία.

30. Βλ. εικόνα-προσκυνητάριο του 1859 από τη ρουμανική Σκήτη του Τιμίου Προδρόμου με τη Στέψη της Θεοτόκου και τοπιογραφία του Αγίου Όρους (*Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997^2, αρ. 2.134).

θεματολογία ενέχει μία συγκινησιακή διάσταση, η οποία απορρέει από την πολιτικο-θρησκευτική ιδεολογία που υπόρρητα φέρει το έργο. Η αρχή του κεφαλαίου για την Αγία Σοφία στην *Κωνσταντινούπολι* του Σκαρλάτου Βυζαντίου είναι ενδεικτική: "Εἰς τὸ ὄνομα τοῦτο συγκεντροῦται ὅλης τῆς Βυζαντινῆς Ἱστορίας ἡ διάρκεια· ἡ καρδία τοῦ Χριστιανοῦ ἀναγνώστου πάλλει, καὶ ἡ θρησκεία μετὰ τῆς ἐθνικῆς φιλοτιμίας προσηλοῦσι τὴν προσοχὴν καὶ αὐτοῦ τοῦ πλέον ἀδιαφόρου"[31]. Η εποχή κατά την οποία φιλοτεχνείται η εικόνα σηματοδοτείται από την έξαρση του συλλογικού οράματος της Μεγάλης Ιδέας[32], της ιδεολογίας της "ὁλοσχεροῦς ἡμῶν ἐθνικῆς ἀποκαταστάσεως"[33]. Για τον Ελληνισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είναι η εποχή του Τανζιμάτ, της περιόδου των μεταρρυθμίσεων, και το 1865 απέχει εννέα μόλις χρόνια από την έκδοση του *Hatt-i humayun*, με το οποίο παραχωρείται ισονομία στους μη μουσουλμάνους υπηκόους[34]. Η πνευματική διάσταση της Μεγάλης Ιδέας, η οποία διέπει τη σύνθεση της εικόνας, συμπλέκεται αναπόφευκτα με την πολιτική της διάσταση, που δεν είναι άλλη από την ανάκτηση της Πόλης: "Ἡ Μεγάλη Ἰδέα (...) ἦτο καὶ θὰ ἦναι τὸ αἰώνιο ὄνειρό μας, (...) τότε μόνον θὰ λογισθῶμεν εὐτυχεῖς, ὅταν ἀξιωθῶμεν ν' ἀκούσωμεν μίαν λειτουργίαν εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν"[35]. Υποσυνείδητα, έστω, η αντιγραφή των κωδωνοστασίων του εμβληματικού Αγίου Αθανασίου Τατατούλων δεν οφείλεται μόνο σε αισθητική προτίμηση.

Για ευνόητους λόγους, ένα καλλιτέχνημα που είναι φορέας αυτής της ιδεολογίας δεν θα ήταν δυνατόν να τοποθετηθεί σε χώρο δημόσιας λατρείας στην Πόλη. Μπορούσε όμως να αποτελέσει ιερό παλλάδιο ιδιωτικής ευσέβειας ή και δημόσιας λατρείας εντός των συνόρων του Βασιλείου της Ελλάδος. Μέσα στο

---

31. Βυζάντιος, *Κωνσταντινούπολις*, τ. 1, 464. Βλ. και Φ. Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και νεοελληνική διανόηση στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνος*, Αθήνα 1996[5], 72-74, 198-200, 181-183. Δ. Α. Σταματόπουλος, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος. Το πρόβλημα της συνέχειας στις βαλκανικές ιστοριογραφίες*, Αθήνα 2009, 15-136.

32. Βλ. Έ. Σκοπετέα, *Τὸ "πρότυπο βασίλειο" καὶ ἡ Μεγάλη Ἰδέα. Ὄψεις τοῦ ἐθνικοῦ προβλήματος στὴν Ἑλλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988, 249-360 και Κ. Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη 1856-1908. Η ακμή του Ελληνισμού*, Αθήνα 2006[4], 20-23 (στο εξής: Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη*).

33. Σ. Α. Κουμανούδης, "Παιδαγωγία τῶν μεγάλων", *Φιλίστωρ. Σύγγραμμα φιλολογικὸν καὶ παιδαγωγικόν*, τ. Γ', τχ. 3, Μάρτιος 1862, 267.

34. Βλ. Σ. Αναγνωστοπούλου, *Μικρά Ασία, 19ος αι.-1919. Οι ελληνορθόδοξες κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*, Αθήνα 1998[2], 271-276. E. J. Zürcher, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας* (μτφρ. Β. Κεχριώτης), Αθήνα 2004, 98-121. Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη*, 25-35. D. Quataert, *Η Οθωμανική αυτοκρατορία. Οι τελευταίοι αιώνες, 1700-1922* (μτφρ. Μ. Σαρηγιάννης), Αθήνα 2006, 114-120, Ζ. Νταλέγκρ, *Έλληνες και Οθωμανοί, 1453-1923. Από την πτώση της Κωνσταντινούπολης έως την καταστροφή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας* (μτφρ. Σ. Μπίνη-Σωτηροπούλου), Αθήνα 2006[2], 273-287.

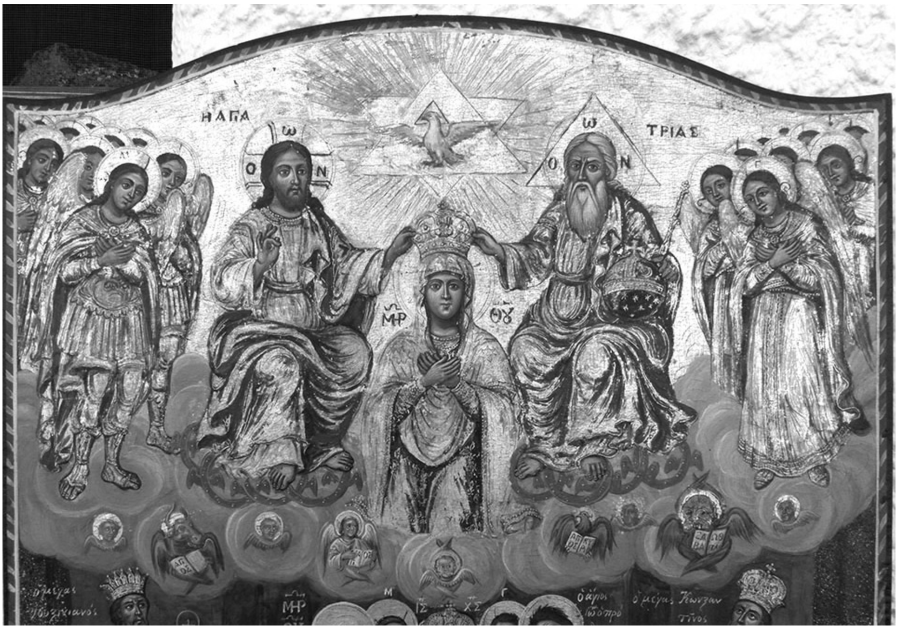
35. "Περὶ τῆς Μεγάλης Ἰδέας", *Μέλισσα τῶν Ἀθηνῶν*, τχ. 2 (1864), 96.

πλαίσιο αυτό, η εικόνα της *Θεωρίας της Αγίας Σοφίας* αποκτά αξία συμβόλου: αποτυπώνει τη σύνδεση, με όχημα την Ορθοδοξία, της αγροτοκτηνοτροφικής αρβανίτικης κοινότητας της βόρειας Άνδρου με το συλλογικό όραμα του μείζονος Ελληνισμού[36], όπως αυτό εκδηλώνεται με ενάργεια καθ' όλη τη δεύτερη πεντηκονταετία του 19ου αιώνα.

36. Σχετικό με τον εξελληνισμό των αλβανόφωνων της Ελλάδας, βλ Μ. Γ. Λαμπρυνίδης, *Οἱ Ἀλβανοὶ κατὰ τὴν κυρίως Ἑλλάδα καὶ τὴν Πελοπόννησον. Ὕδρα - Σπέτσαι*, Ἐν Ἀθήναις 1907 (Αθήνα 1992), 76. Επίσης: Π. Ματάλας, *Έθνος και Ορθοδοξία. Οι περιπέτειες μιας σχέσης, από το «ελλαδικό» στο βουλγαρικό Σχίσμα*, Ηράκλειο 2003^{2}, σ. 147, 155, D. Dakin, *Ο αγώνας των Ελλήνων για την ανεξαρτησία, 1821-1833* (μτφρ. Ρ. Σταυρίδη-Πατρικίου), Αθήνα 2010^{3}, 24-26. Ειδικότερα για τους Αρβανίτες της Άνδρου, βλ. Τ. Π. Γιοχάλας, *Άνδρος. Αρβανίτες και αρβανίτικα*, Αθήνα 2000, 13-68, Ι. Βιταλιώτης, "Οι Αρβανίτες και τα αρβανίτικα στην Άνδρο", *Νήσος Άνδρος* (Καλοκαίρι 2010/4), ιδίως 85-88.



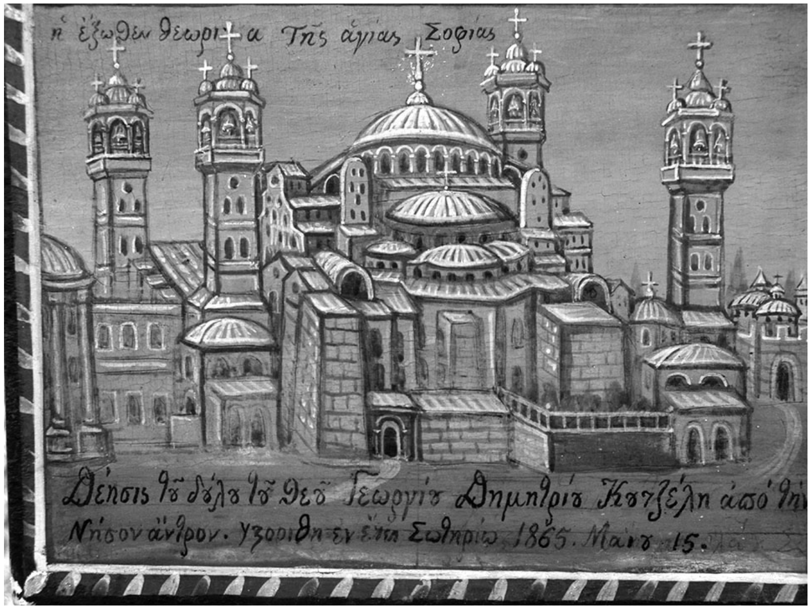
Εικ.1. *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*, 1865, ζωγράφος Νικόλαος Σωτηρίου Βυζάντιος. Νεκροταφειακός ναός Αγίου Ιωάννη, Μακροτάνταλο Άνδρου (φωτ. Ιούνιος 2014, Ι. Βιταλιώτης)



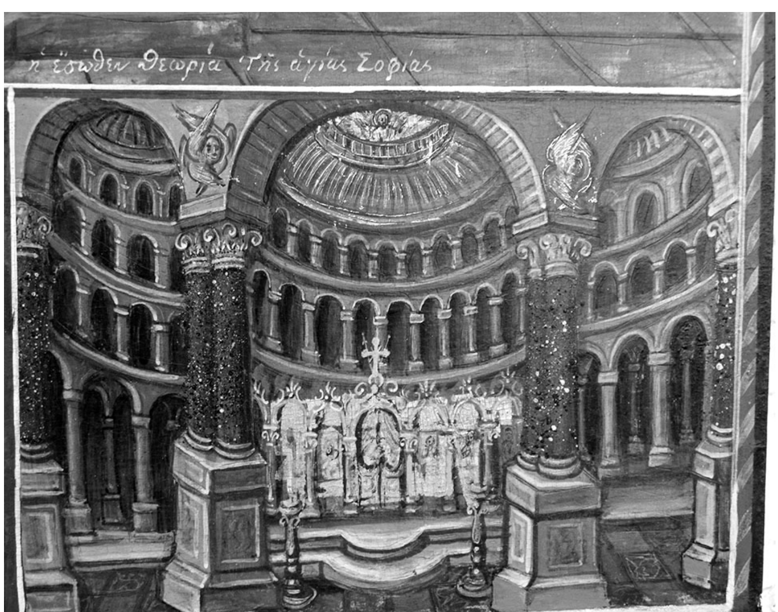
Εικ. 2. Η Στέψη της Θεοτόκου από την αγία Τριάδα
(λεπτομέρεια από τη *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*).



Εικ. 3. Η "μεγάλη Δέηση" με τους αυτοκράτορες Ιουστινιανό, αριστερά, και Κωνσταντίνο, δεξιά
(λεπτομέρεια από τη *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*).



Εικ. 4. Η *ἔξωθεν θεωρία τῆς ἁγίας Σοφίας* και η αφιερωτική επιγραφή του Γεωργίου Κοτζέλη (λεπτομέρεια από τη *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*).



Εικ. 5. Η *ἔσωθεν θεωρία τῆς ἁγίας Σοφίας* (λεπτομέρεια από τη *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*).



Εικ. 6 . Ταταύλα (Κωνσταντινούπολη), ναός Αγίου Αθανασίου (1855-1858).
Σύγχρονη κατάσταση. (φωτ.: http://www.tatavla.org/aia-tanas-kilisesi-56.html)



Εικ. 7.
Ο άγιος Παντελεήμων και η υπογραφή του ζωγράφου Νικολάου Σωτηρίου Βυζαντίου (λεπτομέρεια από τη *Θεωρία της Αγίας Σοφίας*).



Ει. 8. Αγία Σοφία, νότιος προθάλαμος (*προπύλαιον*) του νάρθηκα, τύμπανο βόρειας πύλης. Δέηση με τη Θεοτόκο και τους αυτοκράτορες Ιουστινιανό και Κωνσταντίνο (ύστερος 10ος αι.). (φωτ.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg)

Νικόλαος Γραίκος

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΩΝ ΠΛΑΙΣΙΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΑΙΣΙΩΣΕΩΝ

Η εκκλησιαστική τέχνη είναι τέχνη λειτουργική και ως εκ τούτου δεν μπορεί να μελετηθεί αποπλαισιωμένα από τις λατρευτικές και τις επιτελεστικές της λειτουργίες που πραγματώνονται στον ναό και τις πολιτισμικές της συνδηλώσεις που συνυφαίνονται με τα συγχρονικά και τα διαχρονικά νοήματα των θρησκευτικών κοινοτήτων. Δεν μπορεί επίσης να προσεγγιστεί ούτε να αξιολογηθεί ως αυτόνομο καλλιτεχνικό φαινόμενο, με βάση μόνο αισθητικές και τυπικές εικονογραφικές μεθόδους.

Ιδιαίτερα η νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη, διατηρώντας τον διαχρονικό λειτουργικό και λατρευτικό της χαρακτήρα, αποτελεί προνομιακό πεδίο ανάπτυξης νέων ερευνητικών μεθοδολογιών, πλουσιότερων από την άποψη της χρήσης ερμηνευτικών εργαλείων και αναλυτικότερων από την άποψη της αξιοποίησης πολλαπλότερων ειδών μαρτυριών. Με την έννοια αυτή, ειδικότερα η εκκλησιαστική εικονογραφία, μπορεί να ερμηνευθεί με βάση τις σχέσεις αλληλεξάρτησης ανάμεσα στα εσωτερικά στοιχεία που συγκροτούν τη ζωγραφική επιφάνεια (τεχνοτροπία, σύνθεση, επιγραφές, πλαίσια κ.ά.) και τα εξωτερικά συμφραζόμενα (σχέσεις αλληλεξάρτησης με το αρχιτεκτονικό κέλυφος, ήχος, φωτισμός, όσφρηση, χωρικά δίκτυα που οριοθετούν οι κινήσεις των πιστών και του ιερατείου). Από τις σχέσεις αλληλεπίδρασης ανάμεσα στα εξωτερικά και στα εσωτερικά αυτά συμφραζόμενα προκύπτουν μια σειρά λειτουργίες, οι οποίες συμβάλλουν στη δημιουργία του συνολικού λατρευτικού, πολιτισμικού και καλλιτεχνικού νοήματος του εκκλησιαστικού έργου τέχνης.

Στόχος της παρούσας έρευνάς μας είναι η αναζήτηση της συμβολής που μπορεί να έχει η μελέτη των πλαισίων και των πλαισιώσεων στην ερμηνεία του συνολικού αυτού νοήματος. Οι προτάσεις μας εντάσσονται στο γενικότερο εγχείρημα αναζήτησης νέων μεθοδολογικών εργαλείων ανάλυσης και ερμηνείας της νεοελληνικής τέχνης και, ως εκ τούτου, στόχος μας είναι να αποτελέσουν αφετηρία συζήτησης και προβληματισμού[1].

1. Πρβλ. Ν. Γραίκος, «Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Το ερώτημα της μεθόδου

Συνοπτικό περίγραμμα «ιστορίας» του πλαισίου.

Η έννοια του πλαισίου του έργου τέχνης είναι διπλή: κυριολεκτική και μεταφορική. Κυριολεκτικά, το πλαίσιο είναι αυτό που περιβάλλει και οριοθετεί ένα έργο τέχνης με τη μορφή της ταινίας ή της κορνίζας. Μεταφορικά, το πλαίσιο παραπέμπει στα όρια μέσα στα οποία λειτουργεί το έργο τέχνης, δηλαδή στον κοινωνικό ή πολιτισμικό του περίγυρο, στις χρήσεις και στις σημασίες του.

Στην τέχνη, πλαίσια και πλαισιώσεις με διάφορες μορφές συναντούμε από την αρχαία ακόμα εποχή[2]. Ωστόσο, τα πλαίσια αυτά χρησίμευαν στο να καθοδηγούν το βλέμμα του θεατή στην κεντρική παράσταση και, ως εκ τούτου, στερούνταν κάποιου συμπαραδηλούμενου συμβολικού νοήματος.

Πλαίσια, όπως αυτά της όψιμης αρχαιότητας, θα συναντήσουμε και σε πρώιμες χριστιανικές εικόνες, ωστόσο η λειτουργία τους σταδιακά συναρτάται με το θεολογικό νόημα της εικόνας, το οποίο αποσαφηνίζεται οριστικά μετά την εικονομαχία[3]. Η εικόνα, ως «ιερό αντικείμενο», είναι συγχρόνως όχημα προς το θείο, αλλά και εμμενές, υλικό τεχνούργημα. Το πλαίσιο των εικόνων καλείται να ενισχύσει αυτό το διττό, θεολογικό νόημα. Η χαρακτηριστικότερη πλαισίωση της βυζαντινής περιόδου ήταν η αυτόξυλη, σκαφωτή κατασκευή, η οποία δεν κατεύθυνε απλώς το βλέμμα του πιστού προς την κεντρική ιερή παράσταση, αλλά δημιουργούσε μια πλατιά, μονοχρωματική και πολλές φορές χρυσή, συμβολική «ζώνη», που διαχώριζε το εσωτερικό πνευματικό νόημα από τον περιβάλλοντα εγκόσμιο χώρο και λειτουργούσε ως «παράθυρο» προς το θείο.

Στη δυτική τέχνη, ήδη από την πρώιμη αναγέννηση, τα έργα θρησκευτικής ζωγραφικής αποκτούν διαφορετικό θεολογικό και πολιτισμικό νόημα. Στο αναπαραστατικό σύστημα, που διαμορφώνεται τότε, με βάση τη γραμμική προοπτική και τις νατουραλιστικές συμβάσεις, εντάσσεται και η λειτουργία του πλαισίου, το οποίο αποκτά αισθητική αυτονομία, ενισχύοντας την εξωστρέφεια της ζωγραφικής παράστασης. Η μεταβολή αυτή ήταν εν μέρει αποτέλεσμα της σταδιακής αποδόμησης του γοτθικού φράγματος του πρεσβυτερίου (choirscreen

---

και του ερευνητικού πεδίου», στο: *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας, 26-27/11/2010). Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 377-393.

2. W. Ehlich, *BilderrahmenderAntikebiszurRomantik*, Dresden 1979.

3. Για τη λειτουργία του πλαισίου στη βυζαντινή τέχνη, βλ. G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Philadelphia 2004 (στο εξής: Peers, *Sacred Shock*). O. Tarasov, *Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich*, London 2011 (στο εξής: Tarasov, *Framing Russian Art*). Για τα πλαίσιο στην εκκλησιαστική τέχνη του 19[ου] και των αρχών του 20[ου] αι., βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, 805-811 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*).

ή roodscreen)[4] και της αυτονόμησης των θρησκευτικών έργων ζωγραφικής ως αντικειμένων ιδιωτικής ευσέβειας.

Στην εποχή του baroque και του rococo τα πλαίσια και οι κορνίζες αποκτούν μεγαλύτερη αυτοτέλεια[5]. Ο ρόλος τους καθίσταται πλέον κεντρικός στην πρόσληψη της κεντρικής παράστασης και στη διασύνδεσή της με τον περιβάλλοντα εγκόσμιο χώρο. Τα baroque και τα rococo πλαίσια εισάγονται αθρόα στην ορθόδοξη χριστιανική τέχνη, επηρεάζοντας όχι μόνο την εικονογραφία της στο επίπεδο της διακόσμησης, αλλά και τη λατρευτική και την πολιτισμική της λειτουργία, διασυνδέοντας το εσωτερικό, ιερό της νόημα με τον εγκόσμιο περίγυρο.

Ιστοριογραφικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις.

Η ένταξη του «ιστορίας» του πλαισίου στη γενικότερη ιστοριογραφία της τέχνης ήταν μια αργή διαδικασία, η οποία στην ουσία ξεκινάει στις αρχές του 20ού αι.[6] και αναθερμαίνεται τις τελευταίες δεκαετίες του ίδιου αιώνα.[7] Εκθέσεις σε

4. Βλ. J. E. Jung, "Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches", *Art Bulletin* 82 (4, 2000), 622-657. Πρβλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκέςτάσεις*,583-585.

5. P. Luidl& H. Huber, *Ornamente / Ornaments*. Munchen 1983, 27 (στο εξής: Luidl& Huber, *Ornaments*). K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven-London1995. V. M. Hyde, *Baroque & Rococo: Art & Culture*, London 1999, 339-347. Tarasov, *Framing Russian Art*, 70, 123.

6. Βασικό ρόλο έπαιξε η μελέτη: E. Bock, *Florentinische und venezianische Bilderrahmen ausder Zeitder Gotik und Renaissance*, München 1902.

7. Ενδεικτικές νεότερες μελέτες για το πλαίσιο, βλ. A. J. Speyer (ed.), *The art of the edge: European frames, 1300-1900. Exhibition Catalogue*, Chicago 1986. J. Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago & London 1987 (στο εξής: Derrida, *The Truth*). T. J. Newbery, G. Busacca, L. B. Kanter, (eds), *Italian Renaissance Frames*, New York 1990.P. J. J. Thiel, & C. J. Kops, *Framing in the Golden Age.Picture and Freame in Seventeenth-century Holland*, Amsterdam 1995. P. Duro, (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundary of the Artwork*, Cambridge 1997. P. Mitchell & L. Roberts, *A history of European picture frames*, London 1996 (στο εξής: Mitchell & Roberts, *A history*). W. H. Bailey, *Defining Edges: A New Look at Picture Frames*, New York 2002. Peers, *Sacred Shock*. D. Davis, *The Secret Lives of Frames: One hundred years of art and artistry*, New York 2007. L. Kanter & G. Bisacca, "Italian Renaissance Frames", στο: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York http://www.metmuseum.org/toah/hd/fram/hd_fram.htm (October 2008) (στο εξής: Kanter & Bisacca, Italian Renaissance Frames). D. G. Karraker, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles 2009.C. Powell & Z. Allen, *Italian renaissance frames at the Victoria and Albert:A Technical Study*, Amsterdam 2010 (στο εξής: Powell & Allen, *Italian renaissance frames*). O. Lemke & R. Bartoli, *Inscribed Frames from the 16th Century*, Berlin [2005] (στο εξής: Lemke &Bartoli, *Inscribed Frames*). E. Wilner (ed.), *The Gilded Edge: The Art of the Frame*, San Francisco ²2011. Tarasov, *Framing Russian Art*.

μεγάλα Μουσεία, που συνοδεύονται από καταλόγους, δημοσιεύσεις σε περιοδικά και εκτενείς μονογραφίες πραγματεύονται το θέμα των πλαισίων, το οποίο συστηματοποιείται πλέον ως διακριτό ερευνητικό αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης.

Ωστόσο, η ιστοριογραφική προσέγγιση διασυνδέεται άμεσα με την επιλογή της μεθοδολογίας. Σε αντίθεση με παλαιότερες περιγραφικές και κανονιστικές μεθόδους προσέγγισης, η νεότερη έρευνα των πλαισίων χρησιμοποιεί σε πολύ μεγαλύτερη έκταση ερμηνευτικά εργαλεία από τις πολιτισμικές σπουδές, τη φιλοσοφία και τη μεθοδολογία της ιστορίας της τέχνης[8]. Με βάση αυτές τις προσεγγίσεις καθίσταται ολοένα και σαφέστερο ότι η μελέτη του πλαισίου μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην αποκάλυψη του συνολικού αισθητικού, πολιτισμικού και συμβολικού νοήματος του έργου τέχνης.

Ειδικότερα, για το νόημα του πλαισίου στην εκκλησιαστική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, οι σχετικές έρευνες έχουν αναπτυχθεί κυρίως από Ρώσους σημειολόγους, όπως ο Yu M. Lotman και ο B. A. Uspensky από τη δεκαετία του ’60 κ.ε.[9]. Οι Ρώσοι ερευνητές επιχείρησαν να ερμηνεύουν τη λειτουργία του πλαισίου στην ορθόδοξη εικόνα, με βάση την ένταξή του στο ευρύτερο σημειωτικό σύστημα του εικονοστασίου (τέμπλου). Τις τελευταίες δεκαετίες, νεότεροι ερευνητές, όπως ο A.M. Lidov[10]και ο O. Tarasov[11], θα διευρύνουν τη σχετική συζήτηση, μελετώντας το πλαίσιο ως πολιτισμική κατασκευή, που ενισχύει τη λατρευτική λειτουργία της εικόνας και τη διασυνδέει με το δίκτυο των ιδεών και των πολιτισμικών νοοτροπιών της εποχής τους.

Σχέδιο μελέτης του πλαισίου στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη.

Η έρευνα για τον ρόλο των πλαισίων γενικότερα στη «μετα-βυζαντινή» και στη νεοελληνική τέχνη δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί στο επίπεδο της ειδικής μονογραφίας. Σποραδικά, σε διάφορες γενικές μελέτες, εξετάζονται οι περιπτώσεις μεμονωμένων εικόνων, κυρίως από τον 15^{ο} αι. κ.ε., οι οποίες φέρουν αναγεννησιακού τύπου κορνίζες. Η ιδέα για μια ειδική μονογραφία, η οποία θα μελετά τον ρόλο του πλαισίου στη βυζαντινή και στη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη του ελλαδικού χώρου συστηματοποιώντας το σχετικό πεδίο, θα είχε σήμερα ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Θεωρούμε ότι μια τέτοια μελέτη θα μπο-

8. Κομβικές έννοιες για την ερμηνεία των πλαισίων επεξεργάστηκε τη δεκαετία του ’80 ο Jacques Derrida, βλ. Derrida, *The Truth*.

9. Βλ. Tarasov, *Framing Russian Art,* 15.

10. A. Lidov (ed.), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscow 2006.

11. Tarasov, *Framing Russian Art*.

ρούσε να έχει ως αφετηρία τη στάθμιση των θεωρητικών προϋποθέσεων που έχουν αναλυθεί στη σχετική διεθνή βιβλιογραφία και στη συνέχεια θα προχωρούσε στον καθορισμό θεματικών ερευνητικών κατηγοριών, με βάση τη μορφολογία των πλαισίων, σε συνδυασμό με τις ευρύτερες λατρευτικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις τους. Κατά συνέπεια, το σχέδιο μελέτης που προτείνουμε βασίζεται σε ένα συνδυαστικό ερμηνευτικό σχήμα, το οποίο προσεγγίζει τα πλαίσια εικονογραφικά και αισθητικά με βάση την εξέλιξη των τύπων, πολιτισμικά και φιλοσοφικά ως δείκτες αλλαγών στο επίπεδο των νοοτροπιών, των κοινωνικών αναπαραστάσεων και των ιδεών μιας εποχής, σημειωτικά ως αναπόσπαστα τμήματα του ευρύτερου συστήματος της εικονογραφίας και θεολογικά ως αναπαραστάσεις των μεταλλαγών στη λατρευτική λειτουργία των εικόνων.

Οι προτεινόμενες θεματικές ερευνητικές κατηγορίες είναι:

(α) Το έξεργο σκαφωτό πλαίσιο ως αναπόσπαστο τμήμα της φέρουσας ζωγραφικής επιφάνειας.

(β) Το πλαίσιο ως πρόσθετη κατασκευή στη φέρουσα επιφάνεια της εικόνας, όπως οι κορνίζες και οι θήκες.

(γ) Τα γραπτά πλαίσια που εντάσσονται στη ζωγραφική επιφάνεια είτε εξωτερικά, όπως οι διακοσμητικές ταινίες, είτε εσωτερικά, όπως τα cartouche και οι πλαισιώσεις που διαχωρίζουν τα ζωγραφικά επεισόδια στις βιογραφικές εικόνες.

(δ) Ο εσωτερικός χώρος του ναού ως συμβολική πλαισίωση των λατρευτικών επιτελέσεων. Τα τέμπλα, τα προσκυνητάρια, οι άμβωνες, τα κιβώρια και οι δεσποτικοί θρόνοι ως τρισδιάστατες πλαισιώσεις. Το αρχιτεκτονικό κέλυφος του ναού ως ευρύτερο πλαίσιο και οι γραπτές τοιχογραφικές πλαισιώσεις. Το πολυτροπικό πλαίσιο των λατρευτικών πρακτικών, εντός του οποίου οι εικόνες συλλειτουργούν με άλλες τέχνες.

(ε) Το πολιτισμικό και επικοινωνιακό πλαίσιο, το οποίο καθορίζει τις συνθήκες πρόσληψης και διακίνησης των εικόνων, και το πλαίσιο των νοηματικών μεταλλαγών που υφίστανται οι εικόνες, όταν μετακινούνται από τις αρχικές τους θέσεις και εκτίθενται σε Μουσεία.

Ασφαλώς, το προτεινόμενο ερευνητικό σχέδιο απαιτεί ευρύτερη μελέτη, η οποία ξεπερνά τα όρια του παρόντος άρθρου. Ωστόσο, θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να προσεγγίσουμε τις ερευνητικές κατηγορίες συνοπτικά, με βάση ενδεικτικά και χαρακτηριστικά παραδείγματα.

(α) *Το έξεργο σκαφωτό πλαίσιο ως αναπόσπαστο τμήμα της φέρουσας επιφάνειας της εικόνας.*

Το έξεργο σκαφωτό πλαίσιο είναι, όπως προαναφέραμε, η χαρακτηριστικό-

τερη μορφή πλαισίωσης των εικόνων από τη βυζαντινή περίοδο μέχρι τα τέλη του 18ουαι.[12]. Κατά τον 19ο αι. αυτό το είδος πλαισίου απαντάται σποραδικά μόνο στις εικόνες των ζωγράφων που τεχνοτροπικά εντάσσονται στις «βυζαντινότροπες» και «λαϊκότροπες» τάσεις, που απαντώνται σε όλο τον ελλαδικό χώρο και κυρίως στα βορειοελλαδικά εργαστήρια μέχρι τα τέλη του ίδιου αιώνα[13]. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα του *αρχαγγέλου Μιχαήλ*, ιστορημένη το 1836 από ανώνυμο ζωγράφο στον ναό της Αγίας Τριάδος Ρητίνης Πιερίας[14]. Τα σκαφωτά πλαίσια θα επανέλθουν στην εκκλησιαστική ζωγραφική τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι., ως αποτέλεσμα της «νέο-βυζαντινής» στροφής.

(β) *Το πλαίσιο ως πρόσθετη κατασκευή*

Εξωτερικά πλαίσια, ως επιπρόσθετες κατασκευές, ενσωματωμένες ή όχι στην επιφάνεια της εικόνας, συναντούμε ήδη στην πρωτοβυζαντινή τέχνη. Στη βυζαντινή περίοδο, η χρήση τους περιορίζεται δραστικά, ενώ μετά τον 15ο αι. τα πρόσθετα πλαίσια θα αυξηθούν πάρα πολύ, υπό την επίδραση της αναγεννησιακής τέχνης και αργότερα της τέχνης του baroque και του rococo. Η τυπολογία αυτών των «μετα-βυζαντινών» πλαισίων δεν είναι εύκολη, γιατί οι δυτικοί τύποι συμπλέκονται πολλές φορές με παλαιότερες κατασκευές[15], ωστόσο θα μπορούσαμε να οριοθετήσουμε τρεις γενικούς τύπους[16]: τον κιβωτιόσχημο (tabernacletype), τον τύπο της θήκης (cassettatype) και την απλή κορνίζα, γνωστή και ως εκθεσιακό τύπο (gallerytype).

Ο κιβωτιόσχημος τύπος (tabernacletype) είναι συνήθως ξύλινη επιπρόσθετη κατασκευή, που περιβάλλει την εικόνα και στις περισσότερες περιπτώσεις έχει τη μορφή κόγχης ή πρόσοψης ναού. Τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι η βάση, οι κάθετες πλευρές με πεσσούς ή κίονες και η επίστεψη (αετωματική, αχιβαδωτή, ημισφαιρική κ.ά.)[17]. Το παλαιότερο και χαρακτηριστικότερο παρά-

12. Στις ρωσικές εικόνες το πλαίσιο αυτό ονομάζεται «κιβωτός» (ρωσικά: kovcheg) κι έτσι απαντάται συχνά στις ξενόγλωσσες μελέτες για τα πλαίσια (αγγλικά: ark), βλ. Tarasov, *Framing Russian Art,* 27-36.

13. Για αυτή τη ζωγραφική τάση, βλ. ενδεικτικά Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 272-273.

14. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. Καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου – μέσα 20ου αι.). Πρώτη συμβολή», στο: *Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια (Κατερίνη, 25–28/11/2003). Πρακτικά 3ου επιστημονικού συνεδρίου*, Κατερίνη 2008, 459, εικ. 24.

15. Για τους τύπους εξωτερικών πλαισίων (κορνιζών) που εμφανίζονται στην εκκλησιαστική τέχνης της ρωσικής εκκλησιαστικής τέχνης, βλ. Tarasov, *Framing Russian Art,* 154-175.

16. Βλ.αντίστοιχη τυπολογία για τα αναγεννησιακά πλαίσια στο: Kanter & Bisacca, Italian-Renaissance Frames.

17. Για τα χαρακτηριστικά των αναγεννησιακών κιβωτιόσχημων (tabernacle) πλαισίων, βλ.

δειγμα είναι η εικόνα της *Γεννήσεως του Χριστού* (Βενετία, Μουσείο Ελληνικού Ινστιτούτου) του δεύτερου μισού του 15[ου] αι., η οποία περιβάλλεται από κιβωτιόσχημο ξυλόγλυπτο πλαίσιο με κίονες και ζωγραφιστούς προφήτες στις τέσσερις πλευρές[18]. Το αναγεννησιακό πλαίσιο σε συνδυασμό με τις σχετικά μικρές της διαστάσεις προσδίδει στην εικόνα προσκυνηματικό και ιδιωτικό χαρακτήρα.

Οι εικόνες με κιβωτιόσχημα πλαίσια αναγεννησιακού τύπου δεν έχουν μεγάλη διάδοση στη «μετα-βυζαντινή» τέχνη, ωστόσο, οι ναόσχημες ή αχιβαδωτές πλαισιώσεις απαντώνται συχνά στα τέμπλα των ναών και σε σταθερά προσκυνητάρια από τον 17[ο] αι. και εξής.

Κατά τον 19[ο] αι. συναντούμε διάφορους τύπους κιβωτιόσχημων ναόσχημων πλαισίων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα της *Ιερής Κοινωνίας των Αποστόλων* (Μουσείο Τέχνης του Πανεπιστημίου του Princeton, Συλλογή Angleton) του δεύτερου τετάρτου του 19[ου] αι., ιστορημένη από κυκλαδίτικο εργαστήριο[19]. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα του *Ιησού Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα* (Εικ. 1) στον ναό του Αγίου Γεωργίου Ερμούπολης, ιστορημένη το 1841 από τον Π. Κυριόπουλο[20].

Τα αναγεννησιακά πλαίσια στον τύπο της θήκης (cassettatype)[21] διαφέρουν από τα κιβωτιόσχημα (tabernacle) στο ότι περιβάλλουν ισομερώς, ως πλατιά και επίπεδη κορνίζα, και τις τέσσερις πλευρές της εικόνας, ενώ τα δεύτερα έχουν τριμερή ανισομερή διάταξη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τύπου απαντώνται συχνά στη Ρωσία ήδη από τον 16[ο] αι.[22]. Κλειστές ξύλινες «θήκες» με τζάμι, ρωσικής ή ελληνικής προέλευσης, θα συναντήσουμε παρά πολλές στους ελληνικούς ναούς από τα τέλη του 19[ου] μέχρι το τρίτο τέταρτο του 20[ού] αι., όπως για παράδειγμα η εικόνα των *αγίων Τεσσάρων Μαρτύρων* στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης του Πειραιά, ιστορημένη το 1891 από τον Ιωάννη Ι. Σταθάκη[23].

Οι κάθε τύπου κορνίζες (gallerytype) είναι η πιο συνηθισμένη κατηγορία πλαισίων, που απαντώνται πολύ συχνά σε ελληνικούς ναούς από τον 18[ο] αι. και

ενδεικτικά Powell & Allen, *Italianrenaissanceframes*, 5. Mitchell & Roberts, *A history*, 15-20. Kanter & Bisacca, Italian Renaissance Frames.

18. Η εικόνα έχει μελετηθεί πολλές φορές. Βλ. ενδεικτικά: Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος - 16ος αιώνας*, Κατάλογος έκθεσης (Βενετία, Μουσείο Correr, 17/9-3-/10/1993), Αθήνα 1993, 62-65 (λήμμα αρ. 120).

19. Βλ. E. Spratt, "Toward a Definition of 'Post-Byzantine' Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum", *Record of the Art Museum, Princeton University* 71/72 (2012), 2-19 [για εδώ 13-15, εικ. 14].

20. Γραίκος, *Ακαδημαϊκέςτάσεις*, 1022.

21. Για τον αναγεννησιακό τύπο cassetta, βλ. Lemke & Bartoli, *Inscribed Frames*.

22. Tarasov, *Framing Russian Art*, 154-157.

23. Γραίκος, *Ακαδημαϊκέςτάσεις*, 882.

εξής, κάτω από την επιρροή του baroque και του rococo. Τις περίτεχνες αυτές, ξυλόγλυπτες κορνίζες, διακοσμημένες με φυτικά μοτίβα, θα μπορούσαμε να τις κατατάξουμε σε πέντε κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι περίτεχνες κορνίζες που περιβάλλουν ισομερώς και τις τέσσερις πλευρές της εικόνας. Στην Ελλάδα τέτοιες εικόνες μπορούμε να συναντήσουμε σε διάφορους ναούς, όπως για παράδειγμα η ρωσική εικόνα της *Μητέρας του Θεού των θλιβομένων η χαρά* (Εικ. 2) στον ναό του Αγίου Αθανασίου Κύμης (18ος αι.)[24].

Στη δεύτερη κατηγορία είναι οι περίτεχνες κορνίζες που περιβάλλουν την εικόνα από τις τέσσερις πλευρές και στο άνω μέρος απολήγουν σε περίτεχνη επίστεψη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα της *αγίας Μαρκέλλας* στον ναό της Μεταμόρφωσης Ερμούπολης, ιστορημένη το 1904 από την αδελφότητα Σκήτης Αγίου Μάρκου όρους Πενθόδου Χίου[25]. Σε παραλλαγή αυτής της κατηγορίας προστίθεται στο κάτω μέρος ξυλόγλυπτη απόληξη, όπως στην εικόνα της *αγίας Ματρώνας* (Εικ. 3) στον ναό της Μεταμορφώσεως Ερμούπολης, ζωγραφισμένη το 1877 από τον Αλέξανδρο Γεννάδιο[26].

Στην τρίτη κατηγορία είναι οι κορνίζες που περιβάλλουν την εικόνα από τις τρεις πλευρές (δεξιά, αριστερά και πάνω) και στο άνω μέρος απολήγουν σε ξυλόγλυπτη επίστεψη, όπως η εικόνα της *Πεντηκοστής* (Εικ. 4) στον ναό του Αγίου Γεωργίου Ερμούπολης, ιστορημένη στα μέσα του 19ου αι. από ανώνυμο ζωγράφο[27].

Στην τέταρτη κατηγορία είναι οι απλές κορνίζες, οι οποίες φέρουν ξυλόγλυπτη επίστεψη στο άνω μέρος, όπως η εικόνα της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* στον ναό της Αναστάσεως Ερμούπολης, ιστορημένη από ανώνυμο αγιορείτη το 1922[28].

Στην πέμπτη κατηγορία είναι οι απλές κορνίζες, κοσμικού τύπου, οι οποίες χρησιμοποιούνται εξίσου και σε πίνακες κοσμικής ζωγραφικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η κορνίζα της εικόνας της *Μεταμορφώσεως* στον ναό της Ευαγγελίστριας Πατρών που ζωγράφισε ο Δ. Στελακάτος το 1907[29]. Απλούστερες κορνίζες με τζάμι χρησιμοποιήθηκαν ευρέως για την προστασία χάρτινων, λιθόγραφων θρησκευτικών παραστάσεων, τοποθετημένων σε διάφορα

---

24. Ν. Γραίκος, & Γ. Φουστέρης, *«Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν». Εκκλησιαστική Τέχνη της Κύμης*. Αθήνα 2013, 49, 161 (εικ. 100), 162, 268 (στο εξής: Γραίκος & Φουστέρης, *Εκκλησιαστική Τέχνη Κύμης*).

25. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1017.

26. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1017.

27. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1022.

28. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1026.

29. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 979.

σημεία τω ναών. Παρόμοιες απλές κορνίζες χρησιμοποιούνται πολύ συχνά για την πλαισίωση νεότερων εικόνων "νέο-βυζαντινού" ύφους.

(γ) *Τα γραπτά πλαίσια εντός της ζωγραφικής επιφάνειας*

Γραπτές πλαισιώσεις υπήρχαν ανέκαθεν στη ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων. Μέχρι το τέλος της βυζαντινής εποχής, τα πλαίσια αυτά ήταν λεπτές ταινίες ή απλές γραμμές, που περιέβαλλαν την κεντρική παράσταση και διαχώριζαν τα ζωγραφικά επεισόδια. Μετά την Άλωση, οι δυτικές επιρροές αλλάζουν σταδιακά το σημασιολογικό νόημα των εσωτερικών, γραπτών πλαισιώσεων. Ιδιαίτερα, μετά τον 17ο αι., η επιρροή του baroque και του rococo είναι καταλυτική στον εμπλουτισμό των πλαισίων με ποικιλία σχεδίων και μοτίβων, που διασυνδέουν την εικόνα με την κοσμική πραγματικότητα. Από τα τέλη του 18ου μέχρι τα μέσα του 20ού αι., οι πλαισιώσεις αποκτούν σταδιακά νεοκλασικά, ρομαντικά και εν τέλει εκλεκτικιστικά χαρακτηριστικά.

Οι νεότερες αυτές γραπτές πλαισιώσεις θα μπορούσαν να κατανεμηθούν σε δύο κατηγορίες· σε αυτές που περιβάλλουν, ως διακοσμητικές ζώνες, τις σκηνές και στις πλαισιώσεις που εντάσσονται στη ζωγραφική σύνθεση.

Τα πλαίσια που περιβάλλουν τις σκηνές παρουσιάζουν ποικίλες μορφές. Σταθερά εμφανίζονται τα απλά ευθύγραμμα πλαίσια, τα οποία συνεχίζουν την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση. Χρησιμοποιούνται συχνά από τους ζωγράφους των διαφόρων «λαϊκότροπων» συντεχνιών του 18ου και του 19ου αι.[30]. Παρόμοια απλά και «αρχαιοπρεπή» πλαίσια θα εξακολουθήσουν να υφίστανται μέχρι τα τέλη του 19ου αι., όπως για παράδειγμα στην εικόνα του *αγίου Γεωργίου* στον ναό του Γενεσίου της Θεοτόκου Κύμης, ζωγραφισμένη το 1887 από τον αγιορείτη Σωφρόνιο[31].

Ωστόσο, από τον 18ο αι. κι εξής, μέχρι περίπου τα τέλη του 19ου αι., το κύριο χαρακτηριστικό των πλαισιώσεων είναι οι έντονες baroque και rococo διακοσμήσεις, οι οποίες αντιγράφουν πρότυπα, από διάφορους οδηγούς σχεδίων που κυκλοφορούν σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο[32]. Τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται

30. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 272-273.

31. Γραίκος & Φουστέρης, *Εκκλησιαστική Τέχνη Κύμης*, 202 (εικ. 131).

32. Όπως για παράδειγμα η συλλογή M. Lock & H. Copland, *A New Book Ornaments*, London, 1752 και η συλλογή J. G. Hertel (ed.), *Historiae et Allegoriae*. Augsburg 1760. Για τους Οδηγούς Προτύπων της εποχής του Baroque και του Rococo, βλ. Επίσης Luidl & Huber, *Ornaments*. C. D. Edwards, "Pattern Books". In *Encyclopedia of Interior Design* [1997] (ed. J. Banham), v. 2, London ²2015, 935-938. S. Lampert (ed.), *Pattern and Design: Designs for the Decorative Arts, 1480-1980,* London 1983. Γενικότερα για την ιστορία και τη θεωρία των διακοσμητικών τεχνών, βλ. E. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art,* London ²1994.

είναι συνήθως φυτόμορφα, όπως οι σχηματοποιημένοι ελισσόμενοι βλαστοί με ακανθοειδείς και σπειροειδείς απολήξεις, σπανιότερα οι μαίανδροι, τα σχηματοποιημένα φύλλα δάφνης κ.ά. Ωστόσο, τα σχέδια αυτά συνδυάζονται με ποικίλους τρόπους.

Διαδομένη παραλλαγή είναι τα πλαίσια που έχουν πλούσιες διακοσμήσεις μόνο στις τέσσερις γωνίες της εικόνας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δεσποτική εικόνα του *αγίου Νικολάου* στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα Ερμούπολης, ζωγραφισμένη το 1885 από τον Αλέξανδρο Γ. Γεννάδιο[33]. Απλά φυτόμορφα σχέδια χρησιμοποίησε το 1871 και ο Ανανίας Μισαηλίδης στο οβάλ πλαίσιο της εικόνας της *Υπαπαντής του Χριστού* (Εικ. 5) σε λάβαρο που φυλάσσεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ερμούπολης[34].

Στις βιογραφικές εικόνες, στις οποίες η κεντρική παράσταση περιβάλλεται από πολλές περιφερειακές σκηνές από τον βίο ή τα μαρτύρια της/του αγίας/ου, τα πλαίσια εμφανίζονται με περισσότερες παραλλαγές, ανάλογα με τον ζωγράφο και τη ζωγραφική τάση. Η παραλλαγή που εμφανίζεται αρκετά συχνά περιλαμβάνει πλούσιες baroque και rococo πλαισιώσεις σε διάφορες μορφές και σχήματα. Πολύπλοκες πλαισιώσεις σε βιογραφικές εικόνες ζωγραφίζει συνήθως ο Αντώνης Βεβελάκης, όπως στην εικόνα των *αγίων Δέκα* στον ναό του Αγίου Νικολάου Ερμούπολης το 1860[35]. Παρόμοιες πλαισιώσεις χρησιμοποιεί ο Θεόδωρος Μαυρογένης ο Σμυρναίος στην εικόνα του *αγίου Σεραφείμ* (Εικ. 6) στον ναό της Παντάνασσας Πατρών το 1860[36] και ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος στην εικόνα των *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* στον Άγιο Αθανάσιο της Κύμης το 1870[37]. Από τα οψιμότερα παραδείγματα εικόνων με baroque πλαισιώσεις αναφέρουμε ενδεικτικά τον *άγιο Σπυρίδωνα*, που ζωγράφισε ο ιεροδιάκονος μοναχός Διονύσιος Χρηστίδης το 1896 στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Λευκωσίας[38].

Από τα μέσα του 19ου αι. εμφανίζονται πιο συχνά λιτότερες πλαισιώσεις, στις

33. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1030.

34. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1031.

35. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1025.

36. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 984.

37. Ν. Γραίκος, «Το "σπουδαστήριο" ζωγραφικής της οικογένειας των "Ζωγραφαίων" στη νότια Ελλάδα: από τις μεικτές νεωτερίζουσες τάσεις του 19ου αι. στο νεοβυζαντινισμό των αρχών του 20ού αι.», στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24/11/2013). Πρακτικά*. Αθήνα 2015, 375–405 [για εδώ 390-391, εικ. 7].

38. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα και στην Κύπρο από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα: πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, σχέσεις και αλληλεπιδράσεις», στο: *Ζωγραφίζοντας το Θείον. Τάσεις και Επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωή της Κύπρου κατά τον 19ο και 20ό αι. και ο ρόλος του νεοελληνικού κράτους* (επιμ. Χ. Χοτζάκογλου), Κατάλογος έκθεσης (Λευκωσία 30/6–25/10/2014), Λευκωσία 2014, 62-83 [για εδώ 65-66, 70, εικ. 2].

οποίες συνδυάζονται baroque, rococo, νεοκλασικά και εκλεκτικιστικά μοτίβα, όπως στην εικόνα του *αγίου Ανδρέα* (Εικ. 7) στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά, ζωγραφισμένη το 1874 από τον Παντολέοντα Ζωγράφο[39]. Χαρακτηριστικές κλασικίζουσες πλαισιώσεις στην περίοδο αυτή είναι οι λεπτές ταινίες με σχηματοποιημένα φύλλα δάφνης ή φύλλα άκανθας από φύλλο χρυσού σε κόκκινο συνήθως ή σπανίως σε πράσινο φόντο, όπως για παράδειγμα στην εικόνα της *Βάπτισης*, στον ναό των Ταξιαρχών Κύμης, ζωγραφισμένη τη δεκαετία του 1880 μάλλον από τον Γεώργιο Π. Ζωγράφο[40].

Εκλεκτικιστικά πλαίσια, που συνδυάζουν νεοκλασικά, νεο-baroque και art-nouveau μοτίβα, θα συναντήσουμε σε πολλές εικόνες από τα τέλη του 19ου μέχρι τις αρχές του 20ού αι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα του *αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου* (Εικ. 8) στον ναό της Μεταμορφώσεως Ερμούπολης, που ζωγράφισε ο Δημήτριος Κωσταράκης το 1866, στην οποία χαρακτηριστικά είναι και τα επιγράμματα που διατρέχουν το εξωτερικό πλαίσιο[41]. Ενδιαφέρουσα περίπτωση εκλεκτικιστικού πλαισίου βρίσκουμε στην εικόνα των *αγίων Δέκα Μαρτύρων* (Εικ. 9) στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Πειραιά που ζωγράφισε ο Μιχ. Κ. Παπαδάκης το 1894. Στο εκλεκτικιστικό πλαίσιο, που περιβάλλει την κεντρική σκηνή, περιτυλίγεται ταινία την οποία διατρέχει επίγραμμα[42]. Γύρω στα 1900 θα συναντήσουμε «μινιμαλιστικότερες» εκδοχές πλαισιώσεων, όπως στην εικόνα του *αγίου Φιλίππου* (Εικ. 10), που ζωγράφισε το 1899 ο Ε. Β. Γλυκάς για τον ναό της Ευαγγελίστριας Πειραιά[43].

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσουμε τις πλαισιώσεις επιγραφών και επιγραμμάτων. Το χαρακτηριστικότερο εικονογραφικό μοτίβο πλαισίου που εισάγεται από τη Δύση μετά την Άλωση είναι το cartouche, δηλαδή η διακοσμημένη επιγραφή που συντίθεται από ζωγραφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εσωκλείονται απλές επιγραφές ή μακροσκελή κείμενα. Το cartouche αποτελεί το βασικό στοιχείο της εμβληματικής διαρρύθμισης της ζωγραφικής επιφάνειας των εικόνων, η οποία σύμφωνα με το σημειωτικό οπτικό σύστημα του baroque, κωδικοποιείται σε τρία μέρη. Στον τίτλο (inscriptio) που βρίσκεται στο πάνω μέρος της εικόνας, στο καθαυτό εικονογραφικό θέμα της εικόνας (icon) που καταλαμβάνει τον κύριο μεσαίο χώρο και στην υπογραφή ή έμμετρο επίγραμμα (subscriptio) στο κάτω μέρος, συνήθως μέσα σε cartouche[44].

---

39. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 885.

40. Γραίκος & Φουστέρης, *Εκκλησιαστική Τέχνη Κύμης*, 223, 275.

41. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1016.

42. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 882.

43. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 891.

44. Παρατηρήσεις για τις επιρροές που δέχεται η εικόνα (κυρίως η ρωσική) από τη Δύση

Μέσα σε απλά ή πολύπλοκα cartouche,στο άνω μέρος των εικόνων, τοποθετούνται τα ονόματα των αγίων ή οι τίτλοι των σκηνών, αλλά και οι επιγραφές και τα επιγράμματα συνήθως στο κάτω μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Τα σχεδιαστικά πρότυπα αυτών των cartouche θα τα εντοπίσουμε σε οδηγούς και σε συλλογές μοτίβων που κυκλοφορούν σε όλο το δυτικό κόσμο από τον 16ο αι. κι εξής. Εισάγονται στη «μετά-βυζαντινή» τέχνη ήδη από τον 16ο αι. και διαδίδονται ευρέως[45]. Οι Ρώσοι αγιογράφοι φαίνεται να οικειοποιούνται πολύ νωρίς τα baroque πρότυπα και δημιουργούν νέες παραλλαγές, τις οποίες με τη σειρά τους διαχέουν σε όλο τον Ορθόδοξο κόσμο[46]. Έτσι είναι πολύ δύσκολο να διακρίνει κανείς ποια από τα πρότυπα των ελληνικών εικόνων είναι απευθείας δάνεια από τη Δύση ή έμμεσα δυτικά δάνεια μέσω των ρωσικών παραλλαγών.

Παράλληλα με τα baroque cartouche συναντούμε και πλαισιώσεις στο σχήμα της περγαμηνής, του ανοιχτού ειληταρίου ή του βιβλίου. Ιδιαίτερα στις εικόνες του 19ου αι. και των αρχών του 20ού αι. σε τέτοια πλαίσια τοποθετούνται μερικές φορές μακροσκελείς επιγραφές με τα ονόματα πολυπληθών χορηγών ή επαγγελματικών ομάδων. Η αναγραφή των ονομάτων σε εμβληματικά πλαίσια μέσα στον ιερό χώρο των εικόνων αναδεικνύει ακόμα περισσότερο τη σημασία των χορηγών στις τοπικές κοινωνίες και προσδίδει ισχυρό πολιτισμικό και εκκλησιαστικό νόημα στην ίδια τη χορηγία τους.

Μέσα σε πλαισιώσεις τοποθετούνται μερικές φορές εκτενή, λόγια και έμμετρα επιγράμματα υμνολογικού περιεχομένου, τα οποία συνθέτουν οι ζωγράφοι ή οι χορηγοί των εικόνων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντούμε σε εικόνες του Φραγκίσκου Δεσίπρη, όπως στον *αρχάγγελο Μιχαήλ* του ναού της Μεταμορφώσεως Ερμούπολης το 1866[47]. Παρόμοια επιγράμματα τοποθετεί μέσα πλαισιώσεις ο Δημήτρης Κωσταράκης, όπως στην εικόνα του *αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου* στον ναό της Μεταμορφώσεως Ερμούπολης το 1866 (Εικ. 8)[48].

Μετά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι., οι πολύπλοκες baroque πλαισιώσεις

σχετικά με την τριπλή, εμβληματική διάρθρωση της ζωγραφικής επιφάνειας, βλ. O. Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, London 2002, 262-280.

45. Βλ. για παράδειγμα το cartouche σε εικόνα του 16ου αι. του Γ. Κλόντζα. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα και ο αποδέκτης του», *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 335-344 [για εδώ 338].

46. Σχόλια για τις επιρροές που άσκησε η ρωσική εικονογραφία στην ελλαδική, από τον 17ο αι. κι εξής, βλ. N. Graikos, «Russian Icons in Churches in the Hellenic Area in the Late 18th–Early 20th Centuries: Cultural and Iconographic Interpretations», στο: *Routes of Russian Icons in the Balkans (16th – early 20th Centuries)* (ed. Y. Boycheva), Seyssel 2016.

47. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1017.

48. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 1016.

εξαφανίζονται, όμως η τάση για εμβληματική διαρρύθμιση της ζωγραφικής επιφάνειας εξακολουθεί να έχει ενδιαφέρουσες και αναπάντεχες διάρκειες. Για παράδειγμα, στο δισέλιδο εσώφυλλο της δεύτερης έκδοσης του *Πέδρο Καζάς* το 1944, ο Φώτης Κόντογλου ζωγραφίζει σε οβάλ πλαίσιο με περιμετρική μεγαλογράμματη επιγραφή το πορτρέτο του φανταστικού συγγραφέα Βάκα Γκάβρο και αναγράφει στη δεύτερη σελίδα τα δεδομένα της έκδοσης[49]. Η μορφή, που φαίνεται να αντιγράφει παλαιά χαλκογραφικά πρότυπα, η χειρόγραφη γραμματοσειρά, καθώς επίσης και η συμμετρική διάταξη γύρω από έναν κεντρικό κάθετο άξονα παραπέμπουν σε πρότυπα του 18ου αι., ενώ οι επιφάνειες των δύο σελίδων δομούνται με βάση την baroque, τριπλή εμβληματική διαρρύθμιση.

(δ) *Ο εσωτερικός χώρος του ναού ως συμβολική πλαισίωση των λατρευτικών επιτελέσεων*

Ήδη από τις αρχές του 19ου αι. και κυρίως μετά την ανεξαρτησία του ελληνικού κράτους το 1830, η ανέγερση των νέων ναών πραγματοποιείται υπό νέες αρχιτεκτονικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις[50]. Οι ναοί αυξάνουν σε μέγεθος και σε πλούτο και δομούνται ως συμβολικές «πλαισιώσεις» όχι μόνο των θρησκευτικών επιτελέσεων, αλλά και των πολιτισμικών νοοτροπιών των τοπικών κοινωνιών. Ο εσωτερικός χώρος διακοσμείται με ανάλογη πολυτέλεια (Εικ. 11) προσομοιάζοντας, πολλές φορές, με κοσμικό κτήριο[51]. Η «κοσμηματογραφία» αναπτύσσεται σε καλλιτεχνικό κλάδο και διδάσκεται στο Σχολείο των Τεχνών, ενώ οι κοσμηματογράφοι εργάζονται παράλληλα σε κοσμικά και σε εκκλησιαστικά κτήρια αναπαράγοντας πολλές φορές τα ίδια μοτίβα[52]. Η κοσμηματογραφία των μεγάλων καθεδρικών ναών του 19ου και των αρχών του 20ού αι., καλύπτοντας μεγάλο μέρος της επιφάνειας των τοίχων, αλλά και των ανωδο-

---

49. Ν. Γραίκος, «"Οἱ λογοτέχνες σπανίως νογᾶνε ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ ματιοῦ… " Το πολυτροπικό νόημα στα ιστορημένα βιβλία του Φώτη Κόντογλου», στο: *Φώτης Κόντογλου. Από τον «Λόγο» στην «Έκφραση»* (εκδ. Χρ. Φ. Μαργαρίτης), Κατάλογος Έκθεσης (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 8/12/2015-20/2/2016), Αθήνα 2015, 219-232 [για εδώ 228-229, εικ. 13].

50. Βλ. Γρ. Α. Πουλημένος, *Η ελλαδική Ναοδομία στην περίοδο του νεοκλασσικισμού (1830 – 1912)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήναι 1997.

51. Βλ. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια – Μικρασία 18ος – 19ος αιώνας. Μπαρόκ και ροκοκό, ανατολική και βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996. Σ. Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου. Τέλη 18ου-αρχές 20ού αιώνα: Ιστορική και πολιτισμική προσέγγιση*, Αθήνα 2009. Β. Μαυρίκα, *Γραπτές διακοσμήσεις σε δημόσια και ιδιωτικά αρχιτεκτονήματα στην Αθήνα: 1832-1930*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2005. Α. Γ. Μάλαμα, *Μνημειακή ζωγραφική στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2005. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 293-296.

52. Ισιδωρίδης Ι. Σκυλίσσης, «Ἡ παρ' ἡμῖν κοσμηματογραφία», *Έστία* 194 (1879), τ. 8, έτος Δ΄, 16 Σεπτ., 582-586. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 578-582.

μών (ουρανίες, καμάρες, τρούλους), αποκτά καλλιτεχνική και σημασιολογική αυτονομία, κατευθύνοντας το βλέμμα του πιστού στις δυτικότροπες κατά βάση τοιχογραφίες[53]. Τα συνήθη μοτίβα και σχέδια που χρησιμοποιούνται είναι εκλεκτικιστικής προέλευσης, όπως ο γαλαζωπός έναστρος ουρανός, τα ανθέμια, τα φύλλα άκανθας, τα γεωμετρικά σχέδια, τα φοινικόδενδρα, με αντίστοιχα λιτά, ανατολίτικα τοπία, που παραπέμπουν στην ιστορικιστική αναπαράσταση των Αγίων Τόπων, οι πτερωτές κεφαλές και τα putti κ.ά.

Η ένταξη εικόνων στα τέμπλα και στα προσκυνητάρια, στους άμβωνες, στα κιβώρια και στους δεσποτικούς θρόνους λειτουργούσε επίσης ως ευρύτερη εννοιολογική πλαισίωση. Ιδιαίτερο σημασιολογικό βάθος προσδίδει στις εικόνες η πλαισίωση των τέμπλων, η οποία με τη μορφή πρόσοψης ναού ή κτηρίου, λειτουργεί ως συμβολική είσοδος σε έναν ιερό, αλλά συγχρόνως, και σε έναν επίσημο κοσμικό χώρο. Στο συμβολικό αυτό νόημα συμβάλλει το κλασικιστικό ύφος της διακόσμησης, η θεατρικότητα της δομής και η υψηλή αναφορικότητα του μαρμάρου.

Η ένταξη των εικόνων σε άμβωνες, κιβώρια, δεσποτικούς θρόνους και προσκυνητάρια, ξύλινα ή μαρμάρινα, λειτουργούσε επίσης ως πλαισίωση ιδιαίτερου σημασιολογικού βάθους. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα προσκυνητάρια[54] που αποτελούσαν αφιερώματα συντεχνιών και άλλων επιφανών μελών των τοπικών κοινωνιών, τα οποία συνδύαζαν διαφορετικούς σημειωτικούς καλλιτεχνικούς κώδικες, όπως γλυπτική, ζωγραφική και πολύτιμα υλικά κατασκευής, όπως μάρμαρο, ασημένιες επενδύσεις («πουκάμισα») εικόνων, επάργυρες κανδήλες, ασημένια τάματα κ.ά. Οι πολυτροπικές αυτές «τρισδιάστατες πλαισιώσεις» διακοσμούταν με εκλεκτικιστικά μοτίβα και τοποθετούνταν σε περίοπτες θέσεις των ναών. Με αυτόν τον τρόπο τα προσκυνητάρια μετατρέπονταν, από λειτουργικά κελύφη της ιερής εικόνας, σε συμβολικές κατασκευές που εξήραν το κοινωνικό status των αφιερωτών, προέβαλλαν την ηθική και θρησκευτική τους ακεραιότητα και όλα αυτά επιτελούνταν στο χώρο του ναού, ο οποίος λειτουργούσε συγχρόνως ως τόπος λατρείας και ως κέντρο των κοινωνικών εκδηλώσεων της τοπικής κοινότητας. Παρόμοια συμβολική σημασία είχαν οι άμβωνες, τα κιβώρια και οι δεσποτικοί θρόνοι.

Ο εσωτερικός χώρος του ναού, με αυτόν τον τρόπο, μετατρέπεται σε πολυτροπικό πλαίσιο, εντός του οποίου η εικονογραφία συλλειτουργεί με άλλες τέχνες και νοηματοδοτεί αλλά και νοηματοδοτείται από τις λατρευτικές πρακτικές.

---

53. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 578-582.

54. S. Kalopissi-Verti, “The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception”, *στο*: Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West (ed. S. Gerstel), Washington D.C. 2006, 107-134.

(ε) *Το πολιτισμικό, επικοινωνιακό και μουσειολογικό πλαίσιο*

Το επικοινωνιακό πλαίσιο των κοινωνικών και πολιτισμικών νοοτροπιών και του οπτικού πολιτισμού μεταλλάσσεται ραγδαία στην Ελλάδα κατά τον 19^{ο} αι. Την περίοδο αυτή τα έργα εκκλησιαστικής ζωγραφικής «αποπλαισιώνονται» από τον φυσικό τους χώρο, που είναι ο ναός, και εκτίθενται σε δημόσιους χώρους και σε πανελλήνιες εκθέσεις, όπου και συμμετέχουν σε διαγωνισμούς ή πωλούνται, όπως και τα κοσμικά έργα[55]. Αποκτούν έτσι, πέραν της λατρευτικής, και ευρύτερη αισθητική σημασία.

Η ίδρυση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας το 1914 και η επέκτασή του το 1923 σηματοδοτεί τις νοηματικές μεταλλαγές που υφίστανται οι εικόνες, όταν μετακινούνται από το φυσικό τους χώρο που είναι ο ναός και εκτίθενται σε Μουσεία, τα οποία λειτουργούν ως νέες ευρύτερες πλαισιώσεις[56]. Ο αισθητισμός οριοθετεί τον αποδεκτό «κανόνα», που πλαισιώνει τα έργα εκκλησιαστικής τέχνης σε «σημαντικά», και άρα άξια να εκτεθούν και να μελετηθούν, και σε «ήσσονος σημασίας». Ωστόσο, τις τελευταίες δεκαετίες, οι μουσειολογικές εξελίξεις αναπλαισιώνουν τους παλαιότερους «κανόνες»[57]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η έκθεση της εικόνας της *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* που ιστόρησαν το 1859 τα δύο αδέρφια Νικόλαος και ο Παντολέων Ζωγραφαίοι, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Άνδρου το καλοκαίρι του 2013 στο πλαίσιο της έκθεσης «Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στην νεώτερη τέχνη» (Εικ. 12)[58]. Η «μεικτή» τεχνοτροπία της εικόνας ετίθετο εκτός του αποδεκτού αισθητικού κανόνα της νεοελληνικής τέχνης και ιδιαίτερα του «νεο-βυζαντινισμού». Η έκθεσή της πλάι σε γνωστά και αποδεκτά έργα της νεοελληνικής θρησκευτικής και εκκλησιαστικής ζωγραφικής, όπως του Παρθένη, του Κόντογλου κ.ά., και μάλιστα σε ένα Μουσείο υψηλής αποδεκτότητας από την ακαδημαϊκή κοινότητα και το κοινό, αναπλαισίωνε και αναβάθμιζε το καλλιτεχνικό της status. Έτσι, από το περι-

55. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 279-287.

56. Ο. Γκράτζιου, «Από την ιστορία του Βυζαντινού Μουσείου: τα πρώτα χρόνια», *Μνήμων* 11 (1987), 54-73. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Από τον ευσεβισμό στον αισθητισμό (ή μικρός αντιρρητικός υπέρ του Αλ. Παπαδιαμάντη)», *Βυζαντινός Δόμος* 1 (1987), 109–118.

57. Βλ. Tarasov, *Framing Russian Art*, 176-203. W. Ernst,"Framing the fragment: archaeology, art, museum", στο: *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundary of the Artwork* (ed. P. Duro), Camridge 1997, 111-135.

58. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα», στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στην νεώτερη τέχνη* (επιμ. Χρ. Φ. Μαργαρίτης), Κατάλογος Έκθεσης (Άνδρος, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 30/6–29/9/2013, Αθήνα 2013, 34-47, 302.

θώριο της ιστορίας της εκκλησιαστικής τέχνης, η εικόνα εντασσόταν ισότιμα στον υψηλό «κανόνα» της, προκαλώντας ευρύτερες πολιτισμικές και ερευνητικές ερμηνείες.

Συμπεράσματα

Οι πλαισιώσεις των εικόνων συνιστούν ένα ενδιαφέρον πεδίο μελέτης της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, το οποίο μπορεί να διευρύνει τον ορίζοντα ερμηνειών μας και να ανατροφοδοτήσει τις μεθοδολογικές πρακτικές μας.

Από την άποψη της ορατής τους μορφής οι εξωτερικές και οι εσωτερικές πλαισιώσεις παρουσιάζουν αισθητικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και οι διακοσμήσεις τους αποτελούν τεκμήρια για τη χρονολόγηση των ίδιων των εικόνων. Αποτελούν ουσιώδες κι όχι απλά συμπληρωματικό στοιχείο της ζωγραφικής σύνθεσης, συμβάλλοντας εξίσου στη διαμόρφωση του συνολικού της νοήματος. Γι' αυτό η μελέτη τους μπορεί να βοηθήσει στην πληρέστερη κατανόηση της συνολικής καλλιτεχνικής σημασίας των εικόνων, φωτίζοντας πολλά θέματα που αφορούν στην τεχνοτροπία των καλλιτεχνών και στη διάρκεια των παραδοσιακών εικονογραφικών προτύπων.

Ωστόσο, πολλά ακόμα ερευνητικά ερωτήματα παραμένουν αναπάντητα, όπως για παράδειγμα το ζήτημα της προέλευσης των προτύπων και της οργάνωσης μιας αναλυτικής διαχρονικής τυπολογίας τους. Η πραγμάτευση αυτών των ζητημάτων μπορεί να αποτελέσει την αφετηρία για μια συνολικότερη και εκτενέστερη μελέτη στο μέλλον.



Εικ. 1.
Π. Κυριόπουλος.
Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερεύς.
1841.
Ερμούπολη.
Ναός
Αγίου Γεωργίου.



Εικ. 2.
Ανώνυμος Ρώσος.
Μήτηρ του Θεού των θλιβομένων η χαρά. 18ος αι.
Κύμη.
Ναός
Αγίου Αθανασίου.



Εικ. 3.
Αλέξανδρος Γεννάδιος.
Αγία Ματρώνα.
1877.
Ερμούπολη.
Ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος.



Εικ. 4.
Ανώνυμος.
Πεντηκοστή.
Μέσα 19ου αι.
Ερμούπολη.
Ναός Αγίου Γεωργίου.



Εικ. 5. Ανανίας Μισαηλίδης. *Υπαπαντή του Χριστού* (λάβαρο). 1871. Ερμούπολη. Εκκλησιαστικό Μουσείο.



Εικ. 6. Θεόδωρος Μαυρογένης Σμυρναίος. *Άγιος Σεραφείμ.* 1860. Πάτρα. Ναός Παντάνασσας.



Εικ.7.
Παντολέων
Γ. Ζωγράφος.
Άγιος Ανδρέας.
1874. Πειραιάς.
Ναός
Αγίου Σπυρίδωνα.



Εικ. 8.
Δημήτριος
Κωσταράκης.
*Άγιος Ιωάννης
ο Χρυσόστομος.*
1866. Ερμούπολη.
Ναός Μεταμορφώσεως
του Σωτήρος.



Εικ. 9.
Μιχ. Κ. Παπαδάκης.
Άγιοι Δέκα Μάρτυρες.
1894. Πειραιάς.
Ναός Αγίων
Κωνσταντίνου
και Ελένης.



Εικ. 10.
Ε. Β. Γλυκάς.
Άγιος Φίλιππος.
1899. Πειραιάς.
Ναός Ευαγγελίστριας.



Εικ. 11.
Αθήνα.
Εσωτερικό του ναού
της Παναγίας
Χρυσοσπηλιώτισσας
της οδού Αιόλου.
Άποψη
του εσωτερικού
προς τα ανατολικά
(φωτ. Απρίλιος 2002).



Εικ. 12. Άνδρος. Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
Άποψη από την έκθεση «Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση
του Βυζαντίου στην νεώτερη τέχνη» (φωτ. Ιούνιος 2013).

Ηλιάνα Ζάρρα

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ: ΔΥΟ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΕΙΟΥ) ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ (ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ [ΠΡΟΔΡΟΜΗ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ][1]

Θέμα της παρούσας εργασίας είναι η χριστιανική εικόνα ως αισθητικό αντικείμενο· ο τρόπος με τον οποίο τούτη γίνεται αντικείμενο θέασης και ενδιαφέροντος, χάρη στο ίδιο το γεγονός να είναι αυτό που είναι. Αφορμή για τη συγκεκριμένη προσέγγιση υπήρξε η κοινή διαπίστωση ότι ένας συμβατικός τεχνοϊστορικός λόγος, αναφορικά με τη χριστιανική εικόνα, δεν διασφαλίζει υποχρεωτικά την αισθητική ακεραιότητά της. Μια έρευνα, δηλαδή, σχετικά με τις προθέσεις και το milieu του καλλιτέχνη, την ψυχολογία ή τα αισθήματά του και εν γένει τη βιογραφία του είναι γόνιμη, ασφαλώς, για άλλες κατηγορίες έργων, αδυνατεί, όμως, να τεκμηριώσει μια αδιαμφισβήτητη σχέση μεταξύ αυτών των δεδομένων και του αισθητικού γεγονότος που υποστασιοποιείται στην εικόνα[2].

Ως περίπτωση μελέτης θα μας απασχολήσει ένα σύνολο αγιογραφικών έργων του 19^{ου} και των αρχών του 20ού αι., που βρίσκονται σε ναούς των Ιωαννίνων και τα οποία θα προσεγγίσω εφαρμόζοντας τις έννοιες της *υποδειγματικότητας* και της *ενάργειας*[3]. Η υποδειγματικότητα, όπως, εμπνευσμένα, εξηγεί η Κορνηλία Τσακιρίδου, περιγράφει την πραγμάτωση στο αισθητικό αντικείμενο, και μέσα στα όρια της αισθητικής του φόρμας, των υλικών και των πνευματικών πραγματικοτήτων που είναι έκδηλες στα όντα, τα οποία μετέχουν στη θεϊκή

1. Η εργασία αποτελεί μέρος ευρύτερης μελέτης με θέμα τη θρησκευτική ζωγραφική στην πόλη των Ιωαννίνων κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αι., η οποία πρόκειται να δημοσιευτεί μέσα στο 2017.

2. C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*, England 2013, 5, 117 (στο εξής: Tsakiridou, *Icons in Time*).

3. Τούτες οι ποιότητες δεν περιορίζονται ούτε απαντούν σ' ένα συγκεκριμένο στιλ, βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 39.

ζωή και υπάρχουν σε κοινωνία με το Θεό[4]. Τούτη η κίνηση προς αυτό-έκφραση προσδιορίζεται με τον όρο ενάργεια[5]. Με δυο λόγια, η υποδειγματική εικόνα λειτουργεί εκεί όπου η αναπαράσταση τελειώνει κι ένα συγκεκριμένο είδος ζωής ξεκινά[6].

Η ιδέα, ωστόσο, δεν είναι ρηξικέλευθη, καθώς ένας όγκος βυζαντινών επιγραμμάτων και εκφράσεων απελευθερώνουν την εκλεπτυσμένη αναγνώριση ότι η εικόνα λειτουργεί στη βάση της πραγμάτωσης του απεικονιζόμενου θέματος.[7] Συγκλονιστικά δείγματα τέτοιων κειμένων περιγράφουν το πώς η θέαση του ασώματου παριστανόμενου εντυπώνει την εικόνα του στο μυαλό του θεατή-πιστού κι αυτή η διανοητική εντύπωση, ακαριαία, ανακαλεί το αρχέτυπό της και κινητοποιεί μια ανάβαση από το φυσικό στο πνευματικό[8]. Διαφωτιστικό θα ήταν, εδώ, να αναφερθεί ένα τέτοιο δείγμα ανάλογου βιώματος, που λειτουργεί στη βάση μιας βαθύτατα ριζωμένης πίστης και θερμής αγάπης προς το πρόσωπο του αγίου Δημητρίου, όπως διασώζεται στην επιστολή (αριθ. 17) του οσίου Θεοδώρου του Στουδίτη (759-826) προς τον σπαθάριο Ιωάννη. Εκεί, ο συντάκτης της επιστολής, εκφράζοντας το θαυμασμό του προς τον τελευταίο επειδή κατά τη βάπτιση του παιδιού του, αντί άλλου αναδόχου, είχε χρησιμοποιήσει μια εικόνα του αγίου Δημητρίου, γράφει: «χρήσασθαί σοι τῇ ἱερᾷ εἰκόνι τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου ἀντί ἀναδόχου τινός καί οὕτως ἐπιτελέσαι τὸ φώτισμα τοῦ θεοφυλά-

4. Η αισθητική ποιότητα προσδιορίζεται από τις εγγενείς ποιότητες μιας ζωγραφικής που προκύπτουν από το συνδυασμό πλαστικών ή αισθητικών στοιχείων, όπως η φόρμα, το χρώμα, η τονικότητα, η γραμμή, ο κορεσμός, η υφή, το σχήμα· αυτά συνιστούν το έργο ως αισθητικό αντικείμενο. Σε συγκεκριμένα έργα τούτα τα στοιχεία επιτυγχάνουν ένα επίπεδο πολυπλοκότητας, που τους δίνει μια σημασιολογική αυτονομία, την ικανότητα για αυτό-έκφραση. Υπό αυτή την οπτική τα εν λόγω έργα μπορεί να ειπωθεί ότι θυμίζουν πρόσωπα. Βλ. M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis 1981, 88-97, 165-177· Tsakiridou, *Icons in Time*, 29, 117, απ' όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

5. Όταν, με άλλα λόγια, η εικόνα είναι τόσο ζωντανή που κινείται έξω από τα όριά της (και γι' αυτό το λόγο παύει να είναι απλά ένα ομοίωμα) και, ταυτόχρονα, παραμένει τόσο ριζωμένη στο ίδιο της το είναι, ώστε αυτή η κίνηση προς τα έξω να μην την εξασθενεί αλλά, αντίθετα, να την ενδυναμώνει ως υπόσταση. Βλ Tsakiridou, *Icons in Time*, 29, 181.

6. Tsakiridou, *Icons in Time*, 32.

7. Αν και η βυζαντινή αισθητική και κριτική της τέχνης δεν παρήγαγε κανένα συγκροτημένο θεωρητικό κείμενο ανάλογο με έργα που βρίσκουμε σε άλλες παραδόσεις, δείχοντας την απουσία του βυζαντινού ενδιαφέροντος για τη φιλολογική και καλλιτεχνική θεωρία. Ώστε, η βυζαντινή συγγραφή σχετικά με την θρησκευτική τέχνη, πέρα από το πεδίο της θεολογίας, περιορίστηκε στις γνωστές *Εκφράσεις*. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 207, 212-213.

8. Η μνημόνευση αφορά στο επίγραμμα του Αγαθία του Σχολαστικού (530-581/2), όπου ο θεατής εμφανίζεται να «τρέμει» μπροστά στην απεικόνιση του αγγέλου σαν να είναι η ζωγραφισμένη φιγούρα το ίδιο το αγγελικό πλάσμα με σάρκα και οστά. Δεν πρόκειται για ρητορική, αλλά για μια εμπειρία, κατά την οποία η εικόνα δεν αναπαριστά το αντικείμενό της, το πραγματοποιεί, με άλλα λόγια το φέρνει στη ζωή. Tsakiridou, *Icons in Time*, 213.

κτου σου τέκνου». Προκύπτει, δηλαδή, ότι μια εικόνα του αγίου Δημητρίου, ως ένας τύπος φωνής, έπαιξε το ρόλο του νονού στην εν λόγω τελετή του νεοφώτιστου παιδιού, ώστε ο άγιος πατέρας, σαφώς, αποδέχεται και εκφράζει τη βεβαιότητα ότι τη στιγμή του μυστηρίου ήταν παρών «ὁ μεγαλομάρτυς πνεύματι τῇ οἰκείᾳ εἰκόνι τὸ βρέφος δεχόμενος»[9]. Σε άλλη μαρτυρία αναφέρεται ότι ο Γρηγόριος ο Νύσσης περιέγραφε ένα πορτρέτο αγίου ως «ὁμιλοῦν» από τον τοίχο[10].

Ύστερα από τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πλησιάσουμε, από την οπτική της ενάργειας, την εικόνα του αγίου Αθανάσιου (Εικ. 1), η οποία είναι αναρτημένη στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Αθανασίου Ιωαννίνων. Η μορφή απεικονίζεται μετωπική, μέχρι την οσφύ και ενδεδυμένη πολυτελή αρχιερατικά άμφια. Ευλογεί με το δεξί χέρι και με το άλλο βαστά από το κάτω μέρος ανοιχτό, χρυσοσταχωμένο βιβλίο, όπου σημειώνεται σε κεφαλαιογράμματη γραφή: «ΟΥΤΩ ΛΑΜΨΑ/ΤΩ ΤΟ ΦΩΣ Η/ΜΩΝ, ΕΜΠΡΟ/ΣΘΕΝ ΤΩΝ ΑΝ/ΘΡΩΠΩΝ, Ο/ΠΩΣ ΙΔΩΣ/ΙΝ ΗΜΩΝ/ ΤΑ ΚΑΛΑ Ε/ΡΓΑ ΚΑΙ ΔΟ/ΞΑΣΟΥΣΙΝ/ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ/ ΗΜΩΝ ΤΟΝ/ΕΝ ΤΟΙΣ ΟΥΡΑ/ΝΟΙΣ». Η επιφάνεια εργασίας ορίζεται με χρυσό, απλό πλαίσιο και η αναγραφή του ονόματος σημαίνεται με καλλιγραφικούς χρυσούς χαρακτήρες: «Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ/ αλεξανδρείας». Κάτω αριστερά, επιγραφή στη σκοτεινή επιφάνεια, διασώζει τα ονόματα των ζωγράφων: «διά χειρός θεοδοσίου / κωνσταντίνου 183[2;]». Ο Θεοδόσιος είναι φημισμένος αγιογράφος που, συνεργαζόμενος με το γιο του Κωνσταντίνο[11], δραστηριοποιείται στην πόλη και

---

9. Παραδίδεται στο Σ. Πασχαλίδης, «Άγιος Δημήτριος, ο αθλοφόρος της Θεσσαλονίκης και της Οικουμένης», στο: *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, 22. Βλ. και C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources an Documents*, Toronto 1986, 174-175.

10. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 213, απ' όπου και η προτεινόμενη βιβλιογραφία για μια προσέγγιση του θέματος από μια ανθρωπολογική οπτική: A. Weyl Carr, "Originality in the Icon: The Panel Painted Icon", στο: *Originality in Byzantine Literature, Art and Music: A Collection of Essays* (ed. A. R. Littlewood), Oxford 1995,115-124.

11. Η εικόνα μελετάται στην κατάσταση που σήμερα σώζεται και η οποία, από τον πρώτο ερευνητή, Βασίλειο Κοσμά, αξιολογείται ως «καλή», ενώ το πρόσωπο του αγίου οικοδομείται «με σκούρους προπλασμούς, όπως συμβαίνει σε πολλά έργα των δύο αγιογράφων αυτή την περίοδο, παρά τις φθορές» (ενν. την ύπαρξη ρωγμής στο δεξιό μέρος). Για τους αναγνωρισμένους Ιωαννίτες εκκλησιαστικούς ζωγράφους και στο πλαίσιο μιας πρώτης προσέγγισης, βλ. επίσης Β. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι φορητών εικόνων του 19ου αιώνα*, ανέκδοτη διπλωματική εργασία του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μεσαιωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2005, 36-114, 119· Α. Ορλάνδος, «Η Μονή της Κάτω Παναγιάς», *ΑΒΜΕ* Β΄ (1936), 83· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, Ι, 302· Μ. Χατζηδάκης – Ευγ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1997, ΙΙ, 138· Κ. Βλάχος, «Ο Μητροπολιτικός ναός Ιωαννίνων», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* (1991) 380-381· Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεώτερα μνημεία Ηπείρου», *ΑΔ* 29 (1973-74), Χρονικά, 625· Δ. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, Αθήνα 1996, Β΄, 16· Β. Ν. Παπαδοπούλου – Α. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες*

την ευρύτερη περιοχή (Ζαγοροχώρια[12], Άρτα, Πεστά[13]) και σε μια χρονική ακτίνα από τη δεύτερη μέχρι και τα τέλη της τέταρτης δεκαετίας του 19ου αιώνα.

Πιο αναλυτικά, ο άγιος είναι εγκατεστημένος σε φόντο, αποφορτισμένο από χωρικές ή άλλες φυσικές αναφορές, ώστε το ενδιαφέρον μας να συγκεντρώνεται στο πρόσωπο, μα και στα άμφιά του: στιχάριο σε σκοτεινό πράσινο με χρυσοΰφαντα επιμάνικα, ολόχρυσο φελόνιο με μπουκέτα βαθυκόκκινων ανθέων στην ύφανσή του και αραχνοΰφαντη χρυσή δαντέλα στο τελείωμα, πράσινο ωμοφόριο με επιραμμένους πολύτιμους σταυρούς, επιγονάτιο με δαντελωτό σταυρό στο κέντρο του και λεπτά εξεργασμένο εγκόλπιο με τη μορφή του Χριστού. Το βλέμμα της μορφής (Εικ. 2), προσηλωμένο μπροστά και ταυτόχρονα βυθισμένο σε ενατένιση, αναδύει την ήρεμη ενέργεια του προσώπου. Οι ευαίσθητες φωτεινές ανταύγειες, μοιρασμένες με φειδώ επάνω στη ζεστή σάρκα, πλάθουν ένα γλυπτικό πρόσωπο και, υποβάλλοντας έναν εξωτερικό και συνάμα έναν εσωτερικό φωτισμό, δίνουν, αντίστοιχα, έναν αέρα παροδικότητας και μονιμότητας. Παραδοσιακά, η καθιέρωση των εικόνων στόχευε, μεταξύ άλλων, να δηλωθούν θεολογικές αλήθειες και να εγκαθιδρυθεί η ιστορική πραγματικότητα των ιερών μορφών, καταφάσκοντας σ' ένα διαρκές τώρα. Στην εικόνα μας, αυτή η κίνηση πραγματοποιείται, καθώς ο εικονιζόμενος καθίσταται οικείος και κοντινός προς τον άνθρωπο, με το πρόσωπο του οποίου ευθυγραμμίζει την ίδια του την ύπαρξη. Η μορφή, αντί να λειτουργεί ως ένας κώδικας ή σύμβολο εξουσίας, γίνεται ο σύντροφος και ο οδηγός εκείνου που ζει σε τούτη τη ζωή και του οποίου τη ζωή μοιράζεται. Με άλλα λόγια, ο εικονογράφος επιτυγχάνει να δώσει τον άγιο Αθανάσιο, έτσι ώστε να δημιουργείται η αίσθηση ότι η μορφή εξαφανίζεται στο βάθος της και πάλι εμφανίζεται από εκεί, καθιστώντας την ίδια της την πραγματικότητα ζωντανή. Είναι, ακριβώς, η έντονη κίνηση που καταλήγει να δίνει την εντύπωση της ησυχίας. Με τούτη, λοιπόν, την ταυτόχρονη αποκάλυψη και απόσυρση, η εικόνα γίνεται ένα αυτό-επικοινωνιακό πλάσμα. Με αυτό τον τρόπο η υπό εξέταση εικόνα αναδημιουργεί ένα πνευματικό πεδίο ώστε να συμπεριλάβει έναν κόσμο στον οποίο τα εφήμερα πλάσματα ζουν «εσχατολογικές ζωές»[14], και εν τέλει η προσωπογραφία γίνεται πραγματικά το πρόσωπο που περιγράφει.

της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, Άρτα 2008, 315, 317, 337, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

12. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ηπείρου», *ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά, 229· Δ. Καμαρούλιας, ό.π.(*Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, Αθήνα 1996, Α), 367· Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα*, Αθήνα 2001, 47, 50.

13. Α. Σέβη, *Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πεστών*, Πεστά 2002, 15.

14. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 179, 207.

Ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα προς αντιβολή και κατανόηση των παραπάνω είναι οι εικόνες που εντοπίζονται στο ναό του Αρχιμανδρειού. Πρόκειται για ένα σύνολο αγιογραφιών και δεσποτικών εικόνων που κοσμούν το βαρύ, μνημειακό μαρμάρινο τέμπλο, ενταγμένες μέσα σε εσοχές που απολήγουν σε τρίλοβο σχηματισμό στο επάνω τμήμα τους, Όλες είναι ενυπόγραφες, προέρχονται από το αγιορείτικο εργαστήριο των Ιωασαφαίων αδελφών αγιογράφων και χρονολογούνται το 1906 και 1908. Συγκεκριμένα, η επιγραφή, τοποθετημένη στην κάτω δεξιά άκρη της ζωγραφισμένης επιφάνειας, επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα σε όλα τα φορητά έργα και συντάσσεται ως εξής: «Έργον Αδελφότητος Ιωασαφαίων εν Άθω. 1906». Στις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού παριστάνονται, αντίστοιχα, ο Αρχιστράτηγος Μιχαήλ και ο Αρχάγγελος Γαβριήλ (Εικ. 3). Το συνολικό ύψος των θυρών είναι 206 και το πλάτος 96 εκατοστά, ενώ το ανώτερο τμήμα τους σχηματίζει κυματοειδή απόληξη, εναρμονιζόμενο με εκείνο του τέμπλου. Οι απεικονίσεις των αρχαγγέλων είναι λίγο μεταγενέστερες από εκείνες των δεσποτικών έργων. Στην παράσταση του αρχαγγέλου Γαβριήλ, κάτω δεξιά, διακρίνεται ημιεξίτηλη ανάλογη επιγραφή, όπου διαβάζουμε: «<Έργον> Αδελφότητος Ιωασαφαίων/ 1908». Τεχνοτροπικά, όλα τα έργα είναι πλήρως ευθυγραμμισμένα προς τη ρωσική εκδοχή του κυρίαρχου ναζαρηνού ιδιώματος.

Στις δεσποτικές εικόνες, οι μορφές, εναρμονιζόμενες με μια κοινή αναπαραστατική παρουσίαση, προβάλλονται σε χρυσό βάθος και παριστάνονται όλες κατά μέτωπο μέχρι την οσφύ, ευλογώντας και κρατώντας, κατά περίσταση, ευαγγέλια, ανεπτυγμένα ειλητάρια ή φέροντας τα καθιερωμένα σύμβολά τους ή ό,τι άλλο βοηθά στην ταύτισή τους (Εικ. 4, 5, 6). Για λόγους οικονομίας, θα σταθούμε στην εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (Εικ. 7)[15]. Ο άγιος παρουσιάζεται σε όρθια στάση, κατενώπιον μέχρι τα γόνατα, και προβάλλει σε χρυσό βάθος. Σηκώνει το δεξί χέρι σε κίνηση ομιλίας και με το άλλο βαστά ξύλινη ράβδο με σταυρόσχημη απόληξη, γύρω από την οποία περιελίσσεται ταινία όπου διαβάζουμε: «Μετανοεῖτε ἤγγικε γαρ ἡ Βασιλεία… Ἑτοιμάσατε την…». Φορά την καθιερωμένη μηλωτή και από πάνω ιμάτιο. Στο πρόσωπο, σχήματα και τονικότητες κατευθύνουν το θεατή να περιεργαστεί το πλάσιμο της φυσιογνωμίας. Από τα κατεβατά φρύδια, το βλέμμα οδηγείται στη σκιασμένη περιοχή των βλεφάρων κι από εκεί μετακινείται στις πλάγιες επιφάνειες της μύτης που κατεβαίνουν συναντώντας τις ρινοπαρειακές σκιάσεις, οι οποίες αυλακώνουν το λείο πρόσωπο, ελάχιστη μαρτυρία για τις φυσικές ταλαιπωρίες του προφήτη της ερήμου. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με την έντονη διαμόρφωση της καμπύλης του άνω χείλους, αποτυπώνουν μια έκφραση πικρίας και θλίψης. Κι όμως, εδώ το πιο εμφατικό στοιχείο της συγκρότησης του ιερού πλάσματος είναι ακριβώς η απουσία όλων εκείνων των πλαστικών πραγματώσεων που θα συγκροτούσαν

15. Για μια αναλυτική επεξεργασία των έργων βλ. σημ. 1.

με πιστότητα την ιδιότητα του ασκητή. Τούτη η έλλειψη αντικαταστάθηκε, αντίθετα, από ένα σύνολο τεχνομορφικών περιγραφών υφών και ποιοτήτων, η επιμελής αποτύπωση των οποίων αδυνατίζει την ασκητική του τροπικότητα. Καφετιά δερμάτινη ζώνη σφίγγει τη μέση της ρωμαλέας αντρικής μορφής και δημιουργεί ανάλαφρες πτυχές της μηλωτής που έχασε τον ακατέργαστο χαρακτήρα της, δίνοντας την αίσθηση μαλακού μάλλινου, ενώ τα άκοφτα άγρια κι ακατάστατα μαλλιά, που θα έδιναν την καθιερωμένη αδρότητα στη φυσιογνωμία, αντικαταστάθηκαν από την τιθασευμένη κόμη· επίσης, ο βαρύς πράσινος χιτώνας λαμπρύνεται με χρυσαφί φωτίσματα. Πρόκειται για μια επεξεργασία, όπου η συνολική καθαρότητα, η τάξη της παρουσίασης, η κομψότητα στη χειρονομία του δεξιού χεριού, καθώς και το υγρό βλέμμα στο πρόσωπο, περιβάλλουν το νοητικό περιεχόμενο της μορφής με μια συναισθηματική προδιάθεση, γήινης προέλευσης. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα, ακόμη κι όλη του η περιβολή, να προσλαμβάνει έναν επιφανειακό ρόλο και να υποβιβάζεται σ' ένα είδος στολής, αποσείοντας το συμβολικό της χαρακτήρα.

Γενικά, οι «κοσμικόφρονος ωραιότητος»[16] φυσιογνωμίες των εικονιζομένων (Εικ. 8, 9) εισάγουν εδώ το ζήτημα της σχέσης μεταξύ της αισθητικής ποιότητας της ενάργειας και της ομορφιάς. Όπως μέχρι τώρα έχει δειχτεί, η ενάργεια περιγράφει μια πράξη υποστατικής έκφρασης που εκπορεύεται από το αντικείμενο τέχνης. Με άλλα λόγια, οι εικόνες που έχουν ενάργεια συμπεριφέρονται ως γεγονότα ή πραγματικότητες παρά ως το εσωτερικά διανοητικό αντικείμενο που στην πραγματικότητα είναι[17]. Η ομορφιά, αντίθετα, κατά τη θεολογική εφαρμογή της στη Δύση, προκύπτει από τη σύγκριση και την ευθυγράμμιση ενός αντικειμένου με μια κανονιστική μήτρα που υπάρχει ως ιδέα έξω από αυτό. Ως εκ τούτου, η πρόσληψη του αντικειμένου τέχνης οφείλεται σε μια διανοητική πράξη και δεν προκύπτει από την υποστατική δύναμη του ίδιου του αντικειμένου, γεγονός που υποβιβάζει την αυτάρκειά του[18].

Επιστρέφοντας στο υπό εξέταση υλικό παρατηρούμε ότι ο εξιδανικευτικός νατουραλισμός που επιτυγχάνουν οι αγιορείτες συνεπικουρείται από την εισαγωγή της φωτογραφικής τέχνης, η οποία είχε ενταχτεί ως μέθοδος παραγωγής ανθιβόλων στο Άγιο Όρος από τους Ρώσους, που αναζητούσαν μια ακραία νατουραλιστική εκφορά των θρησκευτικών θεμάτων, και είχε υιοθετηθεί από τους αγιορείτες με στόχο τη βελτίωση των καλλιτεχνικών τους επιδόσεων[19]. Αξιο-

---

16. Κατά την έκφραση του Κωνσταντίνου Καλοκύρη. Βλ. Κ. Καλοκύρης, *Η σύγχρονος αγιογραφία εις το Άγιον Όρος. Άθως-Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήνα 1963, 254.

17. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 50, 58.

18. Tsakiridou, *Icons in Time*, 59.

19. Α. Καγιάς – Γ. Φουστέρης, «Ζωγραφική και φωτογραφία: φωτογραφικές μαρτυρίες για τη δράση ενός αγιογραφικού εργαστηρίου στο Άγιον Όρος το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα»,

μνημόνευτα είναι τα πορίσματα πρόσφατης σχετικής έρευνας που μας πληροφορούν ότι για μια εικόνα των Τριών Ιεραρχών ο αγιογραφικός οίκος των Καρτσωναίων επιστράτευσε τρεις μοναχούς, οι οποίοι ντυμένοι με αρχιερατικά ενδύματα και φέροντας τα απαραίτητα συνοδευτικά αντικείμενα, έγιναν το πρότυπο για τούτη. Ο ένας μάλιστα, από αυτούς σε ρόλο μοντέλου ήταν ο ίδιος ο ζωγράφος[20].

Εμβαθύνοντας στην εν λόγω διαδικασία, παρατηρούμε ότι η εμπλοκή της φωτογραφίας στην παραγωγή χριστιανικών εικόνων, εξ ορισμού, οδηγεί, καταρχήν, σ' ένα αναδιπλασιασμό της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Graig Owens[21], ο αναδιπλασιασμός ενός προτύπου συνιστά μια αλληγορία. Το ενδιαφέρον είναι ότι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα περιγραφής της αλληγορίας απαντά στο χώρο της θρησκείας· η Παλαιά Διαθήκη γίνεται αλληγορική όταν διαβάζεται ως μια προεικόνιση της Καινής Διαθήκης[22]. Πράγματι, προκειμένου να επιτευχθεί η εικονική έκφραση του Θεού και να συγκροτηθεί μια εικονογραφική παράδοση, τον 4ο αι., το δόγμα *Novum Testamentum in vetere latet, vetus in Novo patet* (*Η Καινή Διαθήκη λανθάνει στην Παλαιά, η Παλαιά αποκαλύπτεται στην Καινή*) επέτρεψε να γεννηθούν συμβολισμοί των προσώπων και αντιστοιχίες μεταξύ της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης. Ώστε, η χριστιανική θρησκεία εξέλαβε την Καινή Διαθήκη ως ακολουθία της Παλαιάς με τις εμβληματικές της φιγούρες να προλέγουν την έλευση του αναμενόμενου Σωτήρα[23]. Μάλιστα, σε εικονογραφημένα βιβλία με ηθικοπλαστικό περιεχόμενο που εμφανίστηκαν στη βόρεια και δυτική Ευρώπη τον 14ο και 15ο αι., οι ερμηνείες και οι προϊδεάσεις της Καινής μέσα στην Παλαιά Διαθήκη αναπτύχθηκαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε έφτασαν στα όρια της υπερβολής[24].

Επανερχόμενοι στο ζήτημα που μας απασχολεί, αλληγορία εντοπίζεται κάθε φορά που ένα έργο, γραπτό ή εικαστικό, αναδιπλασιάζεται από ένα άλλο και το πρωτότυπο διαβάζεται μέσου του αναδιπλασιασμού του. Η αλληγορική δομή, ακριβώς, των υπό εξέταση έργων έγκειται στο ότι η εικόνα του αγίου αναγνωρίζεται μέσω ενός άλλου μοντέλου που έχει πάρει τη θέση του. Το γεγονός ότι

στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Β΄Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14–15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 287, 288 (στο εξής: Καγιάς – Φουστέρης, Ζωγραφική και φωτογραφία).

20. Καγιάς – Φουστέρης, Ζωγραφική και φωτογραφία, 288, εικ.5α-β.

21. G. Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October* 12 (1980) 68 (στο εξής: Owens, The Allegorical Impulse).

22. Owens, The Allegorical Impulse, 68.

23. Α. Ταμβάκη, «Εισαγωγή», στο: *Η Παλαιά Διαθήκη στην Ευρωπαϊκή Τέχνη (1500-1930), κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη (21 Σεπτεμβρίου – 17 Οκτωβρίου 1993)*, Αθήνα 1993, 4 (στο εξής: Ταμβάκη, Εισαγωγή).

24. Ταμβάκη, Εισαγωγή, 5.

το πρότυπο, στο οποίο ομοιάζει η εικόνα είναι μια φωτογραφία ενός μοναχού που υποδύεται έναν άγιο, καθιστά το τελικό προϊόν μια *αλληγορία*.

Κατά δεύτερον, η έννοια της αλληγορίας στη θεωρία της τέχνης αντιμετωπίζεται από δύο οπτικές, ως μια στάση ή αντίληψη και ως μια τεχνική ή διαδικασία[25]. Εδώ, προσεγγίζοντας την έννοια από την πλευρά της διαδικασίας παραγωγής της εικόνας, καίριο αναδεικνύεται το απόσπασμα του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (5ος αι.), όπου στο έργο του *Περί της Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας* (PG3: 437C), αναφορικά με τη ζωγραφική της εικόνας, εξηγούσε ότι στις αισθητές εικόνες, αν ο «γραφεύς» αναζητά αδιάκοπα («ἄκλινος») την αρχέτυπη μορφή, χωρίς να αποσπάται η προσοχή του («ἀνθελκόμενος») από οποιοδήποτε άλλο ορατό πράγμα ή να μοιράζει την προσοχή του («μεριζόμενος») προς ο,τιδήποτε άλλο, τότε θα διπλασιάσει το ζωγραφισμένο πρόσωπο και θα δείξει το αληθές «ἐν τῷ ὁμοιώματι», το αρχέτυπο «ἐν τῇ εἰκόνι», το ένα στο άλλο («ἑκάτερον ἐν ἑκατέρῳ»), εκτός από τις διαφορετικές τους ουσίες. Απαιτείται, λοιπόν, ολοκληρωτική εμβολή του αγιογράφου σε αυτό που ζωγραφίζεται. Συνέργεια και ένωση με το θέμα του συνοδεύουν την παραγωγή αυτού του ιδιαίτερου τύπου εικόνας από την αρχή μέχρι το τέλος. Τότε μόνο η εικόνα κάνει το υποκείμενό της να υφίσταται *μέσα* σε αυτή. Ακριβώς, τούτη η υποστασιοποίηση του υποκειμένου μέσα στην εικόνα, σημαίνει ότι το υποκείμενο υπάρχει ζωγραφικά ως ζωγραφικό ον, το οποίο είναι οντολογικά διαφορετικό από το πρόσωπο που ο πίνακας απεικονίζει. Άρα, έχουμε να κάνουμε με δύο όντα: το ένα είναι το υποκείμενο που ζωγραφίστηκε και το άλλο είναι το ζωγραφισμένο υποκείμενο. Το ένα κατέχει φυσική πραγματικότητα (ένα πρόσωπο), το άλλο είναι μια αισθητική πραγματικότητα (μια εικόνα). Αυτή είναι η ουσία ως προς την οποία διαφέρουν. Υποστατικά, ωστόσο, είναι το ίδιο[26]. Σε τούτο το πλαίσιο ομιλητικό είναι το κείμενο του ιερομονάχου Γερμανού, από το 1835, ο οποίος, επιδιώκοντας να ενημερώσει, από την πλευρά των θεολόγων, τους αγιογράφους, όχι μόνο για τον καίριο ρόλο των εικόνων στην ορθόδοξη λατρεία, μα και για τη σημασία της προσκύνησης από την πλευρά των πιστών, εξηγούσε με κείμενό του, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Εὐαγγελική Σάλπιγξ*: «...Ἄσχετος δέ προσκύνησις εἶναι, ὅταν προσκυνῇ τις εἰς τήν εἰκόνα τό εἰκονιζόμενον μόνον, καί ὄχι τήν εἰκόνα καί τό εἰκονιζόμενον... διότι ἡ εἰκών τοῦ εἰκονιζομένου εἶναι εἰκών. Ὄθεν διά τήν σχέσιν ταύτην καί ἀναφοράν τήν ὁποίαν ἔχει πρός τό εἰκονιζόμενον, κατά τήν ὁμοίωσιν δηλ. τῆς ὑποστάσεως...»[27].

25. Βλ. Owens, The Allegorical Impulse, 68, 71.

26. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 70-71.

27. Παραδίδεται στο Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, αδημ. Διδ. Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010, Α: Κείμενο, 309-310 σημ. 361.

Προεκτείνοντας περεταίρω τη γόνιμη σκέψη του Owens, σύμφωνα με την οποία το αλληγορικό έργο τείνει να υπαγορεύσει μια προσανατολισμένη κατανόηση του προτύπου του και εν γένει τον ίδιο του τον σχολιασμό[28], παρατηρούμε ότι στη δική μας περίπτωση η αλληγορική ποιότητα της εν λόγω διαδικασίας έρχεται να προσθέσει ένα άλλο νόημα, όχι μόνο στην πράξη παραγωγής του αισθητικού αντικειμένου, μα και στο ίδιο το αισθητικό αντικείμενο. Η χρήση της μηχανικής διεργασίας και η αξιοποίηση των φωτογραφικών παραγώγων, υποκινημένη από τη δίψα των αγιορειτών αδελφών για ακαταμάχητη πειστικότητα προς τη φύση, καθιστά, μέχρις ένα βαθμό, ως θέμα της τέχνης τόσο τη δογματική παράσταση όσο και την ίδια την επιδεξιότητα χάρη στην οποία τούτη αποτυπώνεται με απαράμιλλη αληθοφάνεια. Άρα, κρίσιμο σημείο στη θεώρησή μας αναδεικνύεται ό,τι συνδέει τον συσχετισμό φωτογραφίας και αλληγορίας, αλλιώς, η αλληγορική δυναμική της φωτογραφίας. Η επίγνωση της παροδικής φύσης των πραγμάτων και η ανθρώπινη έγνοια να τα διασώσει στην αιωνιότητα, υπήρξαν, ουσιαστικά, από τις πιο ισχυρές παρορμήσεις της αλληγορίας, ακριβώς όπως και στη φωτογραφία[29]. Άλλωστε, από μόνη της η φωτογραφία αντιπροσωπεύει τον πόθο του χρήστη να στερεώσει το φευγαλέο, το εφήμερο σε μια οριστική και σταθεροποιημένη εικόνα[30]. Μοιραία, στην περίπτωση των αγιογράφων μας, η φωτογραφικής ποιότητας πιστότητα στην αποτύπωση των ορωμένων, η υπερχείλιση του νατουραλισμού σε κάθε είδους λεπτομέρεια (Εικ. 10) που ανάγει την αναπαραστατική επάρκεια σε αξία, οδηγεί ουσιαστικά σε μια αντικατάσταση[31]: η δύναμη της τεκμηρίωσης υπερβαίνει τη δύναμη της υποστασιοποίησης του εικονιζόμενου, ώστε η ζωγραφισμένη παρουσία είναι ήδη μια απουσία[32].

---

28. Είναι σκόπιμο, στο σημείο αυτό, να κρατηθεί η λεπτή επισήμανση του συγγραφέα ότι η αλληγορική εικονογραφία είναι μια οικειοποιημένη εικονογραφία. Ο αλληγοριστής δεν επινοεί εικόνες, τις κατάσχει και εμφανίζεται ως ερμηνευτής, οπότε στα χέρια του η εικόνα γίνεται κάτι άλλο. Δεν αποκαθιστά το πρωταρχικό νόημα, το οποίο θα μπορούσε να είχε χαθεί ή περιπέσει στη λήθη, μάλλον προσθέτει ένα άλλο νόημα στην εικόνα. «Αν, ωστόσο, προσθέτει κάτι, αυτό το κάνει μόνο για να το αντικαταστήσει· το αλληγορικό νόημα παραγκωνίζει ένα προγενέστερο· είναι ένα συμπλήρωμα.». Η αλληγορία, λοιπόν, ιδωμένη ως συμπλήρωμα είναι «μια έκφραση εξωτερικά προστιθέμενη σε μια άλλη έκφραση». Βλ. Owens, The Allegorical Impulse, 68, 69, 83.

29. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London 1977, 223 (στο εξής: Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*).

30. Owens, The Allegorical Impulse, 71.

31. Και πάλι ο Owens προειδοποιεί: «το αλληγορικό συμπλήρωμα δεν είναι μόνο μια προσθήκη αλλά και μια αντικατάσταση. Παίρνει τη θέση ενός προηγούμενου νοήματος.» Μάλιστα, συνεχίζοντας, σχολιάζει: «Επειδή η αλληγορία σφετερίζεται το αντικείμενο της», φέρει μέσα σ' αυτό το ίδιο τον κίνδυνο: «Ό,τι μπορεί απλά να είναι μια προσθήκη στο έργο τέχνης, μπορεί να είναι λάθος για την ουσία του.» Βλ. Owens, The Allegorical Impulse, 84.

32. Ή όπως το διατυπώνει ο Roland Barthes «κάθε φωτογραφία είναι μια βεβαίωση παρου-

Ειδικότερα, ο Roland Barthes, στοχαζόμενος για την τέχνη της φωτογραφίας, παραδέχεται ότι η φωτογραφική εικόνα «δεν είναι η πραγματικότητα, αλλά, τουλάχιστον, είναι το τέλειο ανάλογό της και είναι ακριβώς αυτή η αναλογική τελειότητα, που, σύμφωνα με την κοινή λογική, προσδιορίζει τη φωτογραφία»[33]. Σύμφωνα με τους πατέρες της εκκλησίας, όμως, τούτος ο τύπος «αναλογικής τελειότητας» προς ένα πρωτότυπο δεν καθιστά την εικόνα εναργή, αλλά η σχεδόν απόλυτη ταυτότητα με το πρωτότυπό της, στην οποία είναι δυνατόν να φτάσει μια εικόνα[34]. Ο άγιος Αθανάσιος (c. 293-373), έχοντας τη θεότητα του Χριστού στο νου του, εξηγούσε, χαρακτηριστικά, πώς μια εικόνα είναι δυνατό να πραγματοποιήσει το θέμα της τόσο πειστικά ώστε το απεικονιζόμενο θέμα και η εικόνα του να μην είναι δυνατό να διαχωριστούν. Υποστήριζε, μάλιστα, ότι μια εικόνα είναι δυνατόν να φτάσει στην απόλυτη ταύτιση με το αρχέτυπό της[35]. Η αναλογία, δηλαδή, που εδώ εισάγεται, απορρίπτει σαφώς την αληθοφάνεια που με τόση ζέση, μα και με επάρκεια, επιδίωκαν οι αγιορείτες και στη θέση της τοποθετεί την εικόνα ως μια τέλεια ομοιότητα της υποστάσεως του αρχετύπου της[36]. Είναι αυτό το ιδιαίτερο είδος πραγματικότητας που σφραγίζει

σίας», ωστόσο, αυτή η παρουσία είναι ήδη μια απουσία. Άλλωστε το ον που έχει συλληφθεί στα όρια της φωτογραφίας δεν έχει ζωή: «είναι η ζωντανή εικόνα ενός νεκρού πράγματος». Βλ. R. Barthes, *Camera Lucinda: Reflections on Photography*, New York 1981, 79, 87, 89. Για τούτο, θα πρόσθετα ότι δεν είναι δυνατόν η κάθε φωτογραφία να φέρει, στην πραγματικότητα, τα πράγματα στη ζωή. Βλ. και Tsakiridou, *Icons in Time*, 34.

33. R. Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1997, 17 (στο εξής: Barthes, *Image, Music, Text*). Γι' αυτό, την ίδια στιγμή σε κάποιες περιπτώσεις, η φωτογραφία είναι υπεύθυνη για ένα είδος «αντικατοπτρικής» στατικότητας και έλλειψης εκείνης της κίνησης αυτό-έκφρασης που εντοπίστηκε στα υποδειγματικά έργα.

34. Βλ. G. B. Ladner, "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclasic Controversy" *DOP* 7 (1953), 1-34 (στο εξής: Ladner, The Concept of the Image).

35. Ώστε έγραφε: «Η εικόνα μπορεί κάλλιστα να πει: 'Εγώ και ο αυτοκράτορας είμαστε ένα', 'Υπάρχω σ' εκείνον κι εκείνος σε μένα'», παραπέμποντας ακριβώς στα χωρία από το κατά Ιωάννη ευαγγέλιο: 10:30, 14:10. Ή αλλιώς, η θεία χάρη φέρει στον κτιστό κόσμο τη συμφιλίωση της εικόνας και του απεικονισθέντος. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 70-71· Ladner, The Concept of the Image, passim.

36. Η σχετική ομοιότητα της εικόνας, δηλαδή, με το πρωτότυπο δεν τεκμηριώνεται νατουραλιστικά. Η εικόνα δεν ταυτίζεται με το πρωτότυπο, αλλά αποτελεί ομοίωμα αρχετύπου που διαφέρει από τον απεικονιζόμενο κατά την ουσία. Το να είναι όμοιος κάποιος με κάποιον άλλο, σημαίνει να μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με το αρχέτυπο, όχι όμως την ουσία του. Καίριας σημασίας, εδώ, αναδεικνύεται η υπενθύμιση της σημασίας του όρου *εἰκών*. Ετυμολογικά προέρχεται από το ρήμα ἔοικα, παρακείμενος του εἴκω: ομοιάζω, αλλά με μια βασική συνθήκη. Επειδή, η ρίζα της λέξης βρίσκεται σε χρόνο παρακείμενο τούτη η ομοιότητα παραπέμπει σε μια ολοκληρωμένη πράξη και εμπεριέχει μια πληρότητα. Ο όρος στα ελληνικά σημαίνει ότι η εικόνα όχι μόνο ομοιάζει με κάτι αλλά κι ότι μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με αυτό. Η επισήμανση είναι σημαντική επειδή υποβάλλει τη γνώση ότι μια εικόνα δεν επιδιώκει την ομοιότητα, αυτό άλλωστε

τα εναργή έργα, ακυρώνοντας τη διάκριση μεταξύ αντιγράφου και προτύπου, μεταξύ ζωής και τέχνης[37].

Στην περίπτωση, ωστόσο, που η τελική εικόνα προκύπτει ως το «τέλειο ανάλογο» του φωτογραφικού της προτύπου, εισέρχεται σε μια ειδική συνθήκη ύπαρξης και γίνεται ένα μήνυμα που μόλις αποκωδικοποιηθεί μετατρέπεται σ' ένα ρητορικό αντικείμενο[38]. Η υποστατικότητα, αντίθετα, προσκαλεί τον θεατή να σχετιστεί με το αντικείμενο τέχνης μ' έναν τρόπο που ονομάζεται ευσέβεια[39]. Στις υπό εξέταση εικόνες, το απλανές, συχνά, βλέμμα ή οι παρόμοιες εκφράσεις στα πρόσωπα διαφορετικών αγίων, η περιορισμένη εν γένει εκφραστική δύναμη, η πιστή απόδοση, αντίθετα, της υλικής σύστασης αντικειμένων και κάθε είδους οργανικών λεπτομερειών των εικονιζόμενων (βλεφαρίδες, τριχοφυΐα, νύχια) καθιστούν την τέχνη μέτρο της ζωής (Εικ. 11). Τούτο σημαίνει ότι οι παριστανόμενοι, αντί να προεκβάλουν τον εαυτό τους από την επιφάνεια της εικόνας, εγκλωβίζονται σ' αυτή, χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε μια ζωή κοινή με τους θεατές[40]. Αντίθετα, στην ευσέβεια, αισθήσεις και διάνοια υπερβαίνουν τους συνηθισμένους τρόπους να σχετίζεται κανείς με τα πράγματα και συνδιαλέγονται μαζί τους σαν είναι «ομιλητικά όντα»[41]. Αδιαχώριστη με τούτη την πράξη είναι η παρουσία του αγιογράφου. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται η διαφορά ανάμεσα στην παρουσία της βαθιάς υποκειμενικότητας και σ' εκείνη της συμβατικής υποκειμενικότητας, που δένει το έργο τελεολογικά με τις προθέσεις του εικονογράφου[42]. Η συγκεκριμένη διεργασία που εφάρμοζαν οι αγιογράφοι του Αγίου Όρους, ξεκινούσε με τον εντοπισμό και την επιλογή προσώπων από το μοναστικό περιβάλλον, κατάλληλων να υποδυθούν ιερές φυσιογνωμίες. Κατόπιν, οι «πρωταγωνιστές» με τα ανάλογα άμφια, την αρμόζουσα στάση, το ρυθμισμένο φωτισμό και τις σκηνοθετικές υποδείξεις του ζωγράφου γίνονταν το «θέμα» των πολύτιμων φωτογραφικών πρότυπων. Μάλιστα, οι αδελφοί αγιογράφοι, αξιοποιώντας περεταίρω τη δυνατότητα της φωτογραφίας, αποτύπωναν μηχανικά αποσπασματικές κινήσεις, μέλη του ανθρώπινου σώματος σε διάφορες

ενυπάρχει στην ίδια τη συνθήκη ύπαρξής της. Συνεπώς, δεν πρόκειται απλά για ένα μιμητικό αντικείμενο, ένα ομοίωμα. Βλ. C. A. Trypanis, *The Penguin Book of Greek Verse*, London 1971, 214, 223· D. Sahas, *Icon and Logos: Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, Toronto 1986, 17· Tsakiridou, *Icons in Time*, 68.

37. Tsakiridou, *Icons in Time*, 53.

38. Βλ. Tsakiridou, *Icons in Time*, 34· Owens, The Allegorical Impulse, 70· Barthes, *Image, Music, Text*, 17· Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 183-184.

39. Tsakiridou, *Icons in Time*, 170.

40. Βλ. Δ. Πάλλας, «Αἱ αἰσθητικαί ἰδέαι τῶν Βυζαντινῶν πρό τῆς Ἁλώσεως (1453)», *ΕΕΒΣ* 34 (1965) 313-331.

41. Tsakiridou, *Icons in Time*, 34.

42. Tsakiridou, *Icons in Time*, 68.

στάσεις ή στιγμιότυπα που απαιτούσαν ένα είδος δράσης όπως η απόδοση αγίων σε έφιππη θέση[43]. Στις εικόνες, που έχουν ενάργεια, ωστόσο, τα υποκείμενά τους δεν προκύπτουν από τη συρραφή σημαινόμενων· αντίθετα «παρουσιάζονται ως όντα που πραγματοποιούν με τις πράξεις ύπαρξής τους τις ποιότητες, οι οποίες συγκροτούν τις διακεκριμένες φύσεις τους.»[44].

Ύστερα από τα παραπάνω, είναι σκόπιμο, σε τούτο το καταληκτήριο τμήμα της εργασίας, να τηρηθεί μια ισορροπία στις κρίσεις που ήδη διατυπώθηκαν. Οπότε, πρέπει να επισημανθεί ότι ο γόνιμος, για την παρούσα περίσταση, αναστοχασμός των θεωρητικών αναφορικά με την ερμηνεία της αλληγορίας και την εμβάθυνση της λειτουργίας της φωτογραφίας δεν έγινε με σκοπό την υποβάθμισή τους και μοιραία την καταδίκη έργων που εμπεριέχουν στην ίδια τους τη δομή την αλληγορία. Τουναντίον, στην πραγματικότητα, υποκινήθηκε προκειμένου να αποσεισθεί μια άδικη κατηγορία εις βάρος της αλληγορίας που διήρκησε κοντά στους δύο αιώνες. Είχε χαρακτηρισθεί ως αισθητική παρέκκλιση, ή πιο σκληρά, ως «αισθητικό σφάλμα» και, ούτε λίγο ούτε πολύ, είχε κατηγορηθεί ως αντίθεση στην τέχνη. Κι όμως, η αλληγορία, στην πραγματικότητα, είναι από τη φύση της οργανικά δεμένη με το να διασώζει από την ιστορική λήθη ό,τι απειλείται από εξαφάνιση. Μάλιστα, πρωτοεμφανίσθηκε ως απάντηση σε μια παρόμοια αίσθηση αποξένωσης από την παράδοση, και πλέον, εκτιμάται ακριβώς για τούτο: επειδή, ακριβώς, απέτρεψε τον κίνδυνο του αποκλεισμού ή της αποξένωσης του παρόντος από το παρελθόν[45].

Αναφορικά με την εμμονή των δικών μας αγιορειτών ζωγράφων για μια βεριστική επεξεργασία των ιερών θεμάτων, η οποία τους οδήγησε στη χρήση μηχανικών μέσων κατά την παραγωγή χριστιανικών εικόνων, θα ήταν σκόπιμο να αμβλύνουμε, και από τη δική μας πλευρά, μια αυστηρή αποτίμηση. Για τούτο οφείλουμε να ερμηνεύσουμε την ακούραστη υπομονή τους στην αληθοφανή περιγραφή κάθε λεπτομέρειας που θα έπειθε για την υλικότητα της απτής σύστασης ενός κόσμου γεμάτου από υφές και αντικείμενα και από μια άλλη οπτική: με το να αναγνωρίσουμε σε τούτο τον μόχθο, την εκδήλωση και, ταυτόχρονα, την αδιάψευστη μαρτυρία της πιο βαθιάς ευσέβειας του ζωγράφου.

Ανακεφαλαιώνοντας, πρέπει να υπογραμμισθεί ότι η υποδειγματικότητα δεν αποκειμενοποιεί ούτε από-ιστορικοποιεί την εικόνα, για τούτο δεν παραβλέπεται η εφαρμογή, καταρχάς, των καθιερωμένων επιστημονικά μεθόδων προσέγγισής της. Η πρόταση, που εδώ αναπτύχθηκε, υποκινήθηκε, κυρίως, από την αναγνώριση μιας λανθασμένα κατανοημένης παράδοσης, υπεύθυνης για τη διχοτόμηση

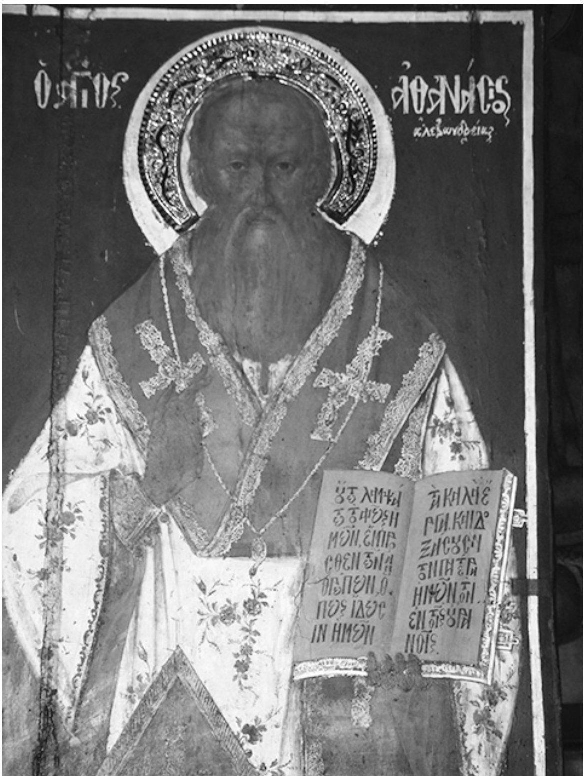
43. Βλ. Καγιάς – Φουστέρης, Ζωγραφική και φωτογραφία, 288, εικ. 5α-β, 6α-β.

44. Tsakiridou, *Icons in Time*, 56.

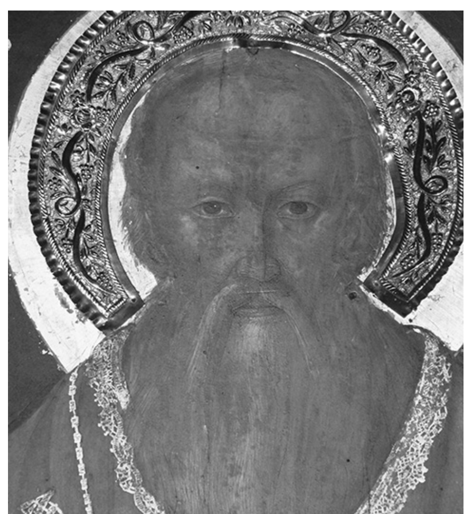
45. Owens, The Allegorical Impulse, 67, 68.

που εξακολουθεί να συντηρείται, μεταξύ των καλών τεχνών και της εικόνας. Τούτη η διχοτόμηση είχε καθιερώσει έναν τρόπο προσέγγισης της εικόνας, ο οποίος, παρουσιάζοντάς την ως ένα ιδιότυπο είδος τέχνης, την οδηγούσε στην περιθωριοποίηση[46]. Εν συντομία, στόχος της εργασίας ήταν να αποτιμηθεί η χριστιανική οντολογικά εικόνα και ως αισθητικό αντικείμενο.

46. Tsakiridou, *Icons in Time*, 38, 103-104.



Εικ. 1.
Θεοδόσιος
και Κωνσταντίνος,
*Άγιος Αθανάσιος
ο Αλεξανδρείας*, 183[2],
81,5x77,5 εκ.,
κεντρικό κλίτος,
Μητρόπολη Ιωαννίνων.
Φωτογρ. Ιλιάνα Ζάρρα.



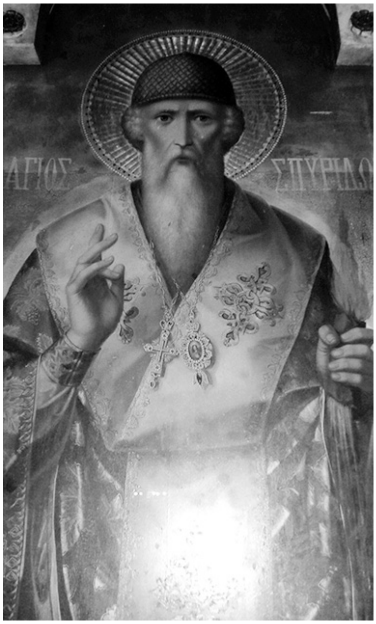
Εικ. 2.
Θεοδόσιος και Κωνσταντίνος,
*Άγιος Αθανάσιος
ο Αλεξανδρείας*,
183[2], 81,5x77,5 εκ.,
κεντρικό κλίτος,
Μητρόπολη Ιωαννίνων (λεπτ.).
Φωτογρ. Ιλιάνα Ζάρρα.



Εικ. 3. Οίκος Ιωασαφαίων, *Αρχάγγελος Γαβριήλ*, 1908, 206x96 εκ., θύρα διακονικού, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων. Φωτογρ. Γιλιάνα Ζάρρα.



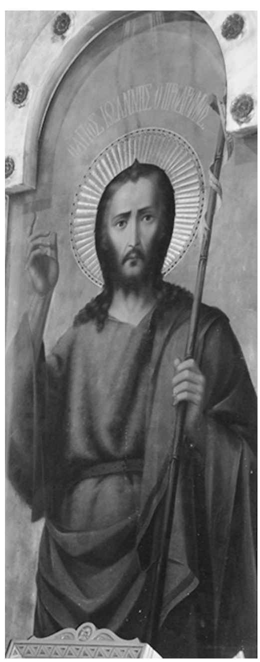
Εικ. 4. Οίκος Ιωασαφαίων, *Παναγία Οδηγήτρια*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων (λεπτ.). Φωτογρ. Γιλιάνα Ζάρρα.



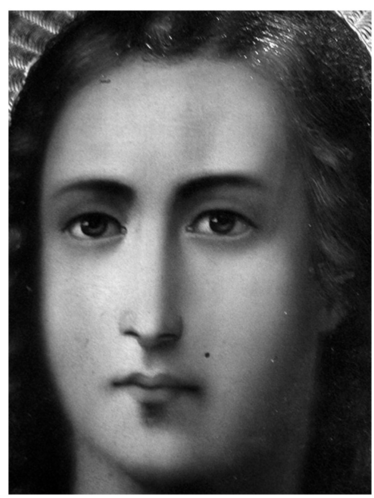
Εικ. 5. Οίκος Ιωασαφαίων, *Άγιος Σπυρίδωνας*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων (λεπτ.). Φωτογρ. Γλιάνα Ζάρρα.



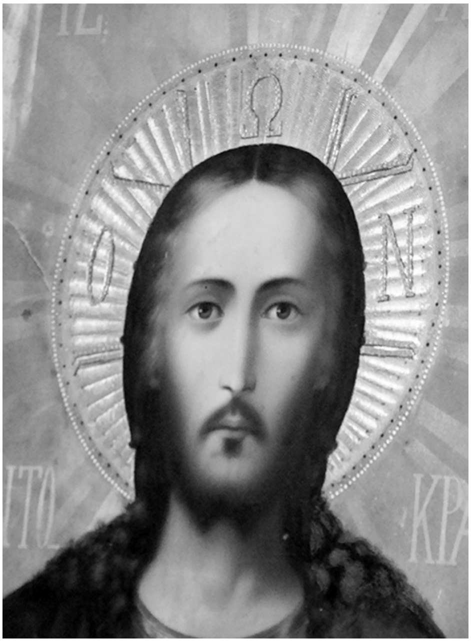
Εικ. 6. Οίκος Ιωασαφαίων, *Αγία Παρασκευή*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων Φωτογρ. Γλιάνα Ζάρρα.



Εικ. 7. Οίκος Ιωασαφαίων, *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων. Φωτογρ. Γλιάνα Ζάρρα.



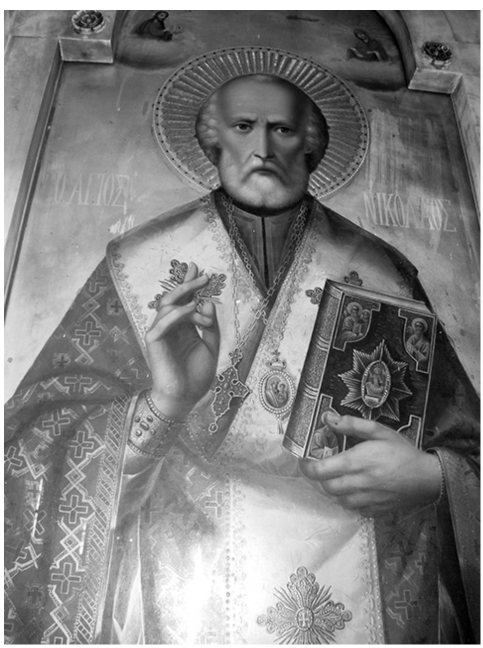
Εικ. 8. Οίκος Ιωασαφαίων, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1908, 206x96 εκ., θύρα πρόθεσης, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων (λεπτ.). Φωτογρ. Γλιάνα Ζάρρα.



Εικ. 9. Οίκος Ιωασαφαίων, *Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων (λεπτ.). Φωτογρ. Γιλιάνα Ζάρρα.



Εικ. 10. Οίκος Ιωασαφαίων, *Άγιος Νικόλαος*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων (λεπτ.). Φωτογρ. Γιλιάνα Ζάρρα.



Εικ. 11. Οίκος Ιωασαφαίων, *Άγιος Νικόλαος*, 1906, 147x73,5 εκ., τέμπλο, Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων. Φωτογρ. Γιλιάνα Ζάρρα.

Θωμάς Ζήκος

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΓΑΛΑΤΣΙΑΝΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΙΣ ΚΑΛΥΒΕΣ ΠΟΛΥΓΥΡΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ

Οι Καλύβες Πολυγύρου είναι ένας παραθαλάσσιος συνοικισμός, ο οποίος σήμερα υπάγεται διοικητικά στον Δήμο Πολυγύρου[1] (Εικ.1). Βρίσκεται στο μυχό του Τορωναίου κόλπου μεταξύ Ολύνθου και Γερακινής και ο πληθυσμός του ξεπερνά τους 1000 μόνιμους κατοίκους. Ο οικισμός ονομάστηκε έτσι από τις καλύβες (δηλαδή τα αγροτικά σπίτια) που έφτιαχναν οι κάτοικοι του Πολυγύρου, για να καλλιεργούν τα κτήματά τους. Πολιούχος του οικισμού θεωρείται ο άγιος Μόδεστος και ο ναός του οικισμού τιμάται στο όνομα του ομώνυμου αγίου. Ο ναός του αγίου Μοδέστου δεσπόζει στο κέντρο του οικισμού (Εικ. 2). Οι κάτοικοι του οικισμού είναι, κατά κύριο λόγο, αγρότες και στα χωράφια τους καλλιεργούν κυρίως τη βρώσιμη πράσινη ελιά Χαλκιδικής. Ο άγιος Μόδεστος γιορτάζει στις 18 Δεκεμβρίου[2] και θεωρείται προστάτης των ζώων, ιδιαίτερα αυτών που σέρνουν άροτρο[3]. Οι κάτοικοι για τις αγροτικές ασχολίες τους χρησιμοποιούσαν το άροτρο και για το λόγο αυτό ο ναός του οικισμού είναι αφιερωμένος στον άγιο Μόδεστο.

Σήμερα ο ναός αυτός λειτουργεί μόνο περιστασιακά, καθώς έχει κτιστεί νεότερος και μεγαλύτερος, ο οποίος λειτουργεί ως ενοριακός. Σύμφωνα με επιγραφή στη νοτιοδυτική εξωτερική γωνία, η ανοικοδόμηση του παλαιού ναού τοποθετείται το 1874 (Εικ. 3). Η Χαλκιδική δοκιμάστηκε ανηλεώς το 1821 από τη σκληρή καταστολή του κινήματος του Εμμανουήλ Παππά. Το αποτυχημένο κίνημα ακολούθησε ο ολοκληρωτικός αφανισμός τόσο των βυζαντινών όσο και των μεταβυζαντινών μνημείων-ναών από τους Οθωμανούς Τούρκους[4]. Η επιστροφή των κατοίκων στα χωριά τους προέβαλε επιτακτική την ανάγκη δημι-

1. Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον εφημέριο του ναού π. Τριαντάφυλλο Καμπανταΐδη, καθώς και την κ. Ειρήνη Φιδάνη για την πολύτιμη βοήθειά τους.

2. Σ. Ευστρατιάδης, *Αγιόλογιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Αθήνα 1995 (ανατύπωση), 340.

3. Γ. Μέγας, *Ελληνικές Γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήνα 1992, 40.

4. Ι. Παπάγγελος, «Εργαστήρια ζωγραφικής στη Χαλκιδική κατά το 19^{ο} αι.», *ΧΑΕ, Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Χαλκιδικής*, Αθήνα 1981, 68.

ουργίας νέων ναών, καθώς και τη διακόσμησή τους με νέες φορητές εικόνες[5]. Το έργο αυτό φαίνεται να αναλαμβάνουν καλλιτέχνες από τη Γαλάτιστα, γνωστοί ως Γαλατσιάνοι καλλιτέχνες. Οι καλλιτέχνες αυτοί δραστηριοποιούνται στη διακόσμηση νεόδμητων εκκλησιών στον Άθωνα αλλά και σε ολόκληρη τη Χαλκιδική, οι οποίες αντικαθιστούσαν τις πυρποληµένες από τους Τούρκους[6]. Δεύτερο κύμα καταστροφών ναών υπέστη η Χαλκιδική τον Απρίλιο του 1854, μετά το αποτυχημένο κίνημα του Καρατάσου[7]. Ιστορικά βρισκόμαστε στην εποχή γνωστή ως Tanzimat («*εποχή μεταρρυθμίσεων*»), η οποία ξεκινάει το 1839 και φτάνει έως την απελευθέρωση της Βουλγαρίας το 1878. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές συνετέλεσαν σε κάποια υποτυπώδη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης του χριστιανικού πληθυσμού, ιδιαίτερα μετά το 1860[8].

Στο τέμπλο του ναού καταγράφονται οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα, της Θεοτόκου, του Ιωάννου Προδρόμου, του πολιούχου αγίου Μοδέστου, των Ταξιαρχών, του αγίου Αντωνίου και του αγίου Συμεών του Στυλίτου (Εικ. 4). Στην παρούσα εργασία μας απασχολούν οκτώ φορητές εικόνες του ναού. Οι εικόνες αυτές αποδίδονται σε έναν καλλιτέχνη, ο οποίος υπογράφει με τα αρχικά του: *χείρ Γ. Ἀθ.* Στην ερευνά μας θα προσπαθήσουμε να αποκαλύψουμε περισσότερα στοιχεία για αυτόν τον καλλιτέχνη, καθώς και για το έργο του.

Η δεσποτική εικόνα του Χριστού, η οποία βρίσκεται στην καθιερωμένη της θέση, δεξιά της Ωραίας Πύλης, τοποθετείται χρονικά το 1876 (σύμφωνα με την χρονολογία που αναγράφεται) και φέρει στο κάτω αριστερό μέρος την υπογραφή: *χείρ Γ.* (Εικ. 5). Ο Χριστός εικονίζεται μέχρι τα γόνατα, καθιστός στον τύπο του Παντοκράτορα, να ευλογεί με το δεξί και με το αριστερό να κρατάει ανοικτό ευαγγέλιο με την περικοπή: *Ἐγώ εἰμί τό φῶς τοῦ κόσμου*[9]. Το βάθος της εικόνας είναι πράσινο. Πάνω από το κεφάλι σε κυκλικά πλαίσια με ακτίνες είναι χαραγμένα τα συμπιλήματα ΙΣ /ΧΣ. Παρόμοια κυκλικά και ακτινωτά πλαίσια για τα συμπιλήματα εντοπίζουμε σε αρκετά χαρακτικά των μέσων του 19ου αιώνα[10]. Στο ύψος τον ώμων διαβάζουμε την επιγραφή: Ο ΠΑΝΤΟ-ΚΡΑΤΩΡ. Ο

5. Μ. Παϊσίδου, «Η λαϊκοβυζαντινή ζωγραφική του ΙΘ΄αιώνα. Δέκα φορητές εικόνες των ιερών ναών Πολυγύρου Αγίου Νικολάου και Αγίου Στεφάνου Αρναίας Χαλκιδικής», Ανάτυπον από τα *Χρονικά Χαλκιδικής*, Θεσσαλονίκη 1988 – 1989, τ. 42 – 43, 99. (στο εξής: Παϊσίδου, Η λαϊκοβυζαντινή ζωγραφική).

6. Ι. Παπάγγελος, «Περί των Γαλατσιάνων του 19ου αι. ολίγα», *Μήκος και Πλάτος* 2 (1990), 41.

7. Την περίοδο αυτή συλήθηκαν από τους Τούρκους οι ναοί της Νικήτης, της Συκιάς, του Παρθενώνα και του Αγίου Νικολάου. Α. Βακαλόπουλος, *Νεότερη Ιστορία της Μακεδονίας (1830 - 1912)*, Θεσσαλονίκη 1999, 34 (στο εξής: Βακαλόπουλος, *Νεότερη Ιστορία της Μακεδονίας*).

8. Βακαλόπουλος, *Νεότερη Ιστορία της Μακεδονίας*, 46.

9. Ιω. 8, 12. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολη 1909, 228.

10. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1865-1899*,

Χριστός φοράει ανοικτό ρόδινο χιτώνα με διάλιθη παρυφή και μπλε μανδύα, διακοσμημένο με χρυσή λωρίδα στην άκρη. Στο κάτω περιθώριο της εικόνας, αναγράφεται το όνομα του αφιερωτή: *δι' ἐξόδων τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ χρήστου Γεωργίου ἀπό (;) … τε…όσ..*, ενώ η υπόλοιπη επιγραφή είναι δυσανάγνωστη.

Η ίδια χρονολογία 1876 σημειώνεται στην εικόνα της Θεοτόκου, καθώς και η υπογραφή: *χείρ Γ. Αθ.* (Εικ. 6). Η Θεοτόκος εικονίζεται φορώντας μπλε ιμάτιο και κόκκινο μαφόριο να υψώνει το δεξί χέρι και να αγκαλιάζει με το αριστερό χέρι το μικρό Χριστό. Το βάθος της εικόνας είναι πράσινο, όπως και στην εικόνα του Χριστού, και φέρει την επιγραφή: Η ΟΔΗΓΟΥΣΑ[11]. Δεξιά και αριστερά από το κεφάλι είναι γραμμένες οι συντομογραφίες ΜΡ / ΘΥ, μέσα σε διακοσμητικά πλαίσια, παρόμοια με εκείνα στην εικόνα του Χριστού. Στο κάτω μέρος, διαβάζουμε το όνομα του αφιερωτή: *δι' ἐξόδων τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ χρήστου Γεωργίου ἀπό…*, ενώ η υπόλοιπη επιγραφή είναι φθαρμένη, όπως ακριβώς και στην εικόνα του Χριστού.

Η ίδια χρονολογία 1876 συναντάται τέλος στην εικόνα του αγίου Ιωάννου Προδρόμου, η οποία υπογράφεται από τον ίδιο ζωγράφο με τα αρχικά *Γ. Ἀθ.* (Εικ. 7). Η επιγραφή της ιστόρησης συμπληρώνεται από το όνομα του δωρητή: *Δι' ἐξόδων ἰωάννου/ἀργυρίου εἰς ψυχικήν/σωτηρίαν αὐτοῦ τε/καί τῶν τέκνων.* Ο άγιος Ιωάννης Πρόδρομος εικονίζεται μετωπικός μέχρι τα γόνατα περίπου, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας στο αριστερό σταυρό, πινάκιο με το κομμένο κεφάλι του και ανοικτό ειλητό με την επιγραφή από το ευαγγέλιο του Ματθαίου: *Μετανοεῖτε, ἤγγεικεν γάρ ἡ Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν*[12].

Στη δεσποτική εικόνα του πολιούχου αγίου Μοδέστου σημειώνεται μόνο η χρονολογία 1876, στο δεξί μέρος (Εικ. 8). Ο ιεράρχης εικονίζεται σε σκούρο μπλε βάθος μετωπικός, με αρχιερατική ενδυμασία, φαλακρός, χωρίς μίτρα στο κεφάλι. Με το δεξί χέρι ευλογεί και στο αριστερό κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Αυτή την περίοδο, και πιο συγκεκριμένα από το 1868 μέχρι το 1870, εντοπίζονται τρεις χαλκογραφίες με θέμα τον ιεράρχη, ο οποίος θεωρείται προστάτης των ζώων. Ο καλλιτέχνης φαίνεται να ακολουθεί χαλκογραφία του 1870, στην οποία ο ιεράρχης εικονίζεται χωρίς μίτρα[13]. Οι τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις παραπάνω εικόνες μας επιτρέπουν να την αποδώσουμε στον ίδιο καλλιτέχνη.

Η φορητή εικόνα των Ταξιαρχών φέρει την ημερομηνία 1877 κάτω από τα πόδια του αρχαγγέλου Μιχαήλ και υπογράφεται με τα αρχικά του ίδιου καλλιτέχνη: *χείρ Γ. Ἀθ.* (Εικ. 9). Οι αρχάγγελοι απεικονίζονται πατώντας σε σύν-

---

Αθήνα 1986, τ. 1, 37-41. (στο εξής: Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*).

11. Στα χαρακτικά επιγράφεται ως Οδηγήτρια. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 124-130.

12. Μτ, 3, 2. συνήθως στα χαρακτικά ο Πρόδρομος εικονίζεται με μεγάλα φτερά. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 252 – 255.

13. Είναι γνωστά τρία χαρακτικά του αγίου Μοδέστου που χρονολογούνται από το 1868-1870. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 266-268.

νεφα, ολόσωμοι και μετωπικοί, κρατώντας στηθάριο, στο οποίο τοποθετείται ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Κατά τον ίδιο τρόπο, δηλαδή κρατώντας στηθάριο με τον Χριστό, ιστορούνται οι αρχάγγελοι σε αγιορείτικη χαλκογραφία των μέσων του 19ου αιώνα[14].

Η χρονολογία 1877 εντοπίζεται και στη φορητή εικόνα του αγίου Αντωνίου, η οποία συνοδεύεται με την αναφορά του δωρητή: *Δι' ἐξόδων ἰωάννου Ἀ./Παλαμήδου εἰς ψυ/χικήν σωτηρίαν αὐτοῦ τε/καί τῶν τέκνων* (Εικ. 10). Ο ασκητής άγιος εικονίζεται σε μπλε βάθος να κρατά στο δεξί χέρι βακτηρία και στο αριστερό ανοικτό ειλητό. Είναι πολύ πιθανόν το αρχικό γράμμα Α κεφαλαίο να είναι πατρώνυμο του αφιερωτή, οπότε μπορούμε να εικάσουμε ότι αφιερώνει την εικόνα στη μνήμη του πατέρα του Αντωνίου.

Στο νότιο τοίχο του ναού, δίπλα στο τέμπλο, βρίσκεται μια μεγάλη φορητή εικόνα των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης, στις ίδιες διαστάσεις με τις δεσποτικές εικόνες (Εικ. 11). Στην εικόνα σημειώνεται η ακριβής χρονολογία ιστόρησης: *τῇ 15 Μαΐου 1877/*, καθώς και το όνομα του δωρητή: *Δι' ἐξόδων Νικο/λάου χατζῆ Ἀνα/γνώστου αὐτοῦ τε καί /τῶν τέκνων*. Οι ισαπόστολοι εικονίζονται σύμφωνα με το συνηθισμένο τρόπο, κρατώντας το σταυρό και φορώντας στέμμα στο κεφάλι. Η αγία Ελένη κάτω από το στέμμα έχει το κεφάλι καλυμμένο με μαντήλα. Η λεπτομέρεια αυτή στον τρόπο απεικόνισης της ισαποστόλου εντοπίζεται σε χαλκογραφία που χρονολογείται μετά το 1860 και προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη[15]. Από την ημερομηνία ιστόρησης φαίνεται ότι ο αφιερωτής παρήγγειλε την εικόνα για τη γιορτή των ισαποστόλων. Οι δύο παραπάνω ανυπόγραφες εικόνες παρουσιάζουν τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη Γ. Αθ. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει να τις αποδώσουμε στον ίδιο ζωγράφο.

Τέλος, στο νότιο τοίχο του ιερού βήματος κρέμεται μια φορητή εικόνα του αγίου Νικολάου με επισκοπικά άμφια, στην οποία σημειώνεται η χρονολογία 1878 και υπογράφεται από τον ίδιο καλλιτέχνη: *χείρ Γ. Ἀθ.* (Εικ. 12). Ο ιεράρχης εικονίζεται κατά τον συνηθισμένο τρόπο, φαλακρός με λευκά γένια, όρθιος, ενώ στις σωζόμενες χαλκογραφίες είναι ένθρονος. Τοποθετείται σε μπλε βάθος, με το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατεί κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο[16]. Ο καλλιτέχνης καταβάλλει προσπάθεια στη διακόσμηση των αρχιερατικών αμφίων, με ιδιαίτερη επιτυχία μπορούμε να ομολογήσουμε.

Σχετικά με τον ζωγράφο με τα αρχικά *Γ. Α.* ή *Γ. Ἀθ.*, μπορούμε να πούμε με

---

14. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 191, αρ. κατ. 192. Βλ. και Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου*, Αθήνα 2007, 46, Εικ.1, 50-51, Εικ.10 (Εικόνα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας).

15. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 314, αρ. κατ. 346.

16. Με κλειστό ευαγγέλιο ο άγιος Νικόλαος εικονίζεται σε τέσσερα χαρακτικά των μέσων του 19ου αι., Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 279 - 280, αρ. κατ. 297-300.

βεβαιότητα ότι ταυτίζεται με τον Γαλατσιάνο ζωγράφο Γεώργιο Αθανασίου[17]. Όπως γνωρίζουμε από την έρευνα, ο ζωγράφος αυτός υπογράφει λιτά, συνήθως μόνο με τα αρχικά του. Η τακτική αυτή του ζωγράφου στην υπογραφή του είναι ήδη γνωστή σε φορητές εικόνες που βρίσκονται σε ναούς της Θεσσαλονίκης, όπως στο ναό της Υπαπαντής[18]. Φορητές εικόνες του εντοπίζονται σε αρκετά χωριά της Χαλκιδικής, στο χωριό Ταξιάρχης, σε αρκετούς ναούς της γενέτειράς του Γαλάτιστας, στο χωριό Βραστά, στον Πολύγυρο, στη συνέχεια σε ναούς της Θεσσαλονίκης (Άγιος Αντώνιος[19], Υπαπαντή) και τέλος στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης. Γνωρίζουμε ότι η καλλιτεχνική του δραστηριότητα είναι γνωστή από επιγραφές και καλύπτει το χρονικό διάστημα 54 χρόνων, από το 1838, οπότε εντοπίζεται η πρώτη γνωστή υπογεγραμμένη εικόνα του, μέχρι το 1892.

Ο Γεώργιος είναι γιος του Αθανασίου, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος επώνυμος λαϊκός ζωγράφος της Γαλάτιστας[20]. Γνωρίζουμε πως ο καλλιτέχνης είναι επηρεασμένος από το αγιορείτικο ύφος, καθώς έχει μαθητεύσει σε αγιορείτες Γαλατσιάνους ζωγράφους (όπως και ο πατέρας του) και ιδιαίτερα στον ιερομόναχο Μακάριο Β΄, με τον οποίο πιθανότατα συνδεόταν συγγενικά.

Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα καταγραφή των έργων του, το 1838 υπογράφει το παλαιότερο γνωστό έργο του. Το 1847 και το 1849 ζωγράφισε την εικόνα του αγίου Χριστοφόρου και την εικόνα των Τριών Ιεραρχών αντίστοιχα στο ναό του Ταξιάρχου Μιχαήλ στο χωριό Ταξιάρχης, το 1850 δύο δεσποτικές εικόνες στο ναό της Αγίας Παρασκευής στη Γαλάτιστα, το 1853 τα βημόθυρα του τέμπλου και το 1860 την εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στον ίδιο ναό. Το 1862 ζωγραφίζει την εικόνα των Τριών Ιεραρχών στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Γαλάτιστα, το 1861 την εικόνα των Αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού στα Βραστά Χαλκιδικής, το 1872 και το 1875 τα βημόθυρα των πλάγιων κλιτών του Αγίου Νικολάου Πολυγύρου. Στη συνέχεια η έρευνα έχει καταγράψει το 1888 την εικόνα της Υπαπαντής του Χριστού στον ομώνυμο ναό της Θεσσαλονίκης, το 1889 την εικόνα των Μυροφόρων στον ίδιο ναό, ενώ στον κοιμητηριακό ναό της Ευαγγελίστριας καταγράφονται μια σειρά από εικόνες υπογεγραμμένες το 1888 και το 1889[21].

---

17. Για τη Γαλάτιστα βλ. Αστ. Καραμπατάκης, *Γαλάτιστα. Σελίδες από την ιστορία της*, Θεσσαλονίκη 2002.

18. Η εικόνα χρονολογείται το 1888. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι, εργαστήρια, καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 125, Εικ.29. (στο εξής Ζάρρα: *Η θρησκευτική ζωγραφική*).

19. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 127, Εικ.30.

20. Δανιηλία μοναχή (διαγνωστική μελέτη), Η σχολή των Γαλατσιάνων ζωγράφων, στο: *Η εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων Ζωγράφων*, Θεσσαλονίκη 2005, 29. (στο εξής Δανιηλία μοναχή, Η σχολή των Γαλατσιάνων).

21. Οι φορητές εικόνες του Γεωργίου Αθανασίου σήμερα παρουσιάζονται στον εκθεσιακό

Η παρούσα έρευνα κατέγραψε οκτώ άγνωστες φορητές εικόνες του Γεωργίου Αθανασίου στο ναό του Αγίου Μοδέστου στο χωριό Καλύβες Πολυγύρου, πέντε ενυπόγραφες και τρεις ανυπόγραφες, χρονολογημένες, από το 1876 μέχρι το 1878. Συμπληρώνεται έτσι το κενό της έρευνας από το 1875 μέχρι το 1888, το διάστημα δηλαδή από τις εικόνες στα Βραστά μέχρι τις εικόνες των δύο ναών της Θεσσαλονίκης.

Ο Γεώργιος Αθανασίου, όπως φαίνεται από την έρευνα, είναι ένας πολύ παραγωγικός και δημιουργικός καλλιτέχνης. Το 1838 υπογράφει το πρώτο έργο του ως *Γεώργιος Ἀθανασίου ἐκ Γαλατίστης*, χρησιμοποιώντας το όνομα, το πατρώνυμο, καθώς και τον τόπο καταγωγής του, φανερώνοντας υπερηφάνεια για την καταγωγή του. Στη συνέχεια αναδεικνύεται σε έναν καταξιωμένο και επώνυμο καλλιτέχνη, ο οποίος υπογράφει πλέον μόνο με τα αρχικά του, όπως στο ναό του Αγίου Μοδέστου. Αυτή την περίοδο έχει αναδειχθεί σε επώνυμο και αναγνωρίσιμο καλλιτέχνη, ο οποίος δε χρειάζεται πλέον ιδιαίτερα στοιχεία. Έχει διατυπωθεί η αντίληψη για την περίοδο του 19^{ου} αιώνα, ότι *οι υπογραφές των αγιογράφων και των αφιερωτών, συνίστανται στην προσπάθεια του ατόμου να υπερβεί την πεπερασμένη του ουσία και να περάσει στη γήινη αθανασία. Δεν είναι, απλά, θέμα υστεροφημίας αλλά μια ψυχική και κοινωνική ανάγκη που φανερώνει την τάση για τη διαιώνιση αυτού που κάποτε υπήρξε*[22]. Τα άτομα της τοπικής κοινωνίας – είτε είναι καλλιτέχνες, είτε είναι αφιερωτές – όσο απλοί και ταπεινοί κι αν είναι, έχουν έμφυτη την ανάγκη να αφήσουν την αναφορά τους στην ιστορία του τόπου τους.

Ο ζωγράφος στο εικονογραφικό του έργο στηρίζεται σε χαλκογραφίες, προσπαθώντας μάλιστα να χρησιμοποιήσει σύγχρονά του τυπώματα ως πρότυπα. Διαπιστώνεται έτσι ότι είναι ένας εκλεκτικός καλλιτέχνης. Κάτι τέτοιο αποδεικνύεται από την εικόνα των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης (1877), όπου η αγία Ελένη ιστορείται με μαντίλα κάτω από το στέμμα, όπως σε χαλκογραφία που χρονολογείται μετά το 1860. Επηρεάζεται πολύ από το έργο του πατέρα του Αθανάσιου, όπως για παράδειγμα στη χρήση του κεφαλαίου γράμματος Α, στο οποίο η οριζόντια κεραία δεν είναι ευθεία αλλά τεθλασμένη, όπως ακριβώς στο έργο του Αθανάσιου, αλλά και πολλών Γαλατσιάνων ζωγράφων[23]. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτή τη λεπτομέρεια ως χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο των Γαλατσιάνων καλλιτεχνών. Στην εικόνα του Προδρόμου χρησιμοποιεί ως πρότυπο την αντίστοιχη εικόνα του Γαλατσιάνου ζωγράφου Βε-

---

χώρο της Casa Bianca της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης. Οι εικόνες δημοσιεύονται στην έκδοση της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης: Έλλη Καπλάνη-Κοκκίνη (εισαγωγικό κείμενο), *Συλλογή βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων*, Θεσσαλονίκη 2003.

22. Παϊσίδου, *Η λαϊκοβυζαντινή ζωγραφική*, 143.

23. Δανιηλία μοναχή, Η σχολή των Γαλατσιάνων, 26, Εικ.20, 21, 28, Εικ.22, 23.

νιαμίν στο τέμπλο του κελίου Γενεσίου της Θεοτόκου στις Καρυές του Αγίου Όρους (1821)[24].

Οι κάτοικοι του οικισμού των Καλυβών, όταν αποφάσισαν να ανοικοδομήσουν έναν καινούργιο ναό, θα απευθύνονταν σίγουρα σε κάποιον καταξιωμένο καλλιτέχνη, τον οποίο γνώριζαν προσωπικά οι ίδιοι. Ο Γεώργιος Αθανασίου πληρούσε όλες τις παραπάνω προδιαγραφές. Ο ζωγράφος καταγόταν από την κοντινή Γαλάτιστα και είχε ήδη γίνει γνωστός από το έργο του στο ναό του Αγίου Νικολάου στον Πολύγυρο, με τον οποίο πιθανότατα είχαν σχέσεις οι κάτοικοι του οικισμού. Άλλωστε ο οικισμός θεωρείται μέχρι σήμερα επίνειο του Πολυγύρου. Αδιάψευστη μαρτυρία επίσης για τις στενές σχέσεις του οικισμού με τον Πολύγυρο αποτελεί σημείωμα εκκλησιαστικού βιβλίου του Πεντηκοσταρίου, έκδοσης του1857 από τη βιβλιοθήκη του ναού, όπου σημειώνεται ως τόπος προέλευσης του βιβλίου ο Πολύγυρος[25]. Με βάση προφορικές μαρτυρίες, γνωρίζουμε ότι σε κάποια περίπτωση που ζωγράφισε όλες τις εικόνες της εκκλησίας, όπως συνέβη στο χωριό Ταξιάρχης, διέμεινε για τρία χρόνια στο χωριό μέχρι να ολοκληρώσει το καλλιτεχνικό του έργο[26]. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν διέμενε στις Καλύβες Πολυγύρου, όταν ζωγράφισε τις φορητές εικόνες του ναού, ωστόσο κάτι τέτοιο δεν μπορούμε να το αποκλείσουμε.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για έναν καταξιωμένο, όχι ιδιαίτερα μορφωμένο – όπως γνωρίζουμε[27] – τοπικό καλλιτέχνη της Χαλκιδικής με αγιορείτικο ύφος, ο οποίος κληρονόμησε πολλά σχέδια ζωγραφικής από τον πατέρα του[28]. Κάποια από τα ανθίβολά του μάλιστα φαίνεται ότι σχεδιάστηκαν με βάση τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου[29]. Ο καλλιτέχνης, όπως γνωρίζουμε, παράλληλα με το καλλιτεχνικό του έργο ασχολήθηκε και με το εμπόριο[30]. Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε και από τις φορητές εικόνες στο ναό του Αγίου Μοδέστου στις Καλύβες Πολυγύρου, δείχνει προσοχή στην τέλεια τεχνική εκτέλεση, τα έργα του διακρίνονται για τις καθαρές γραμμές, ενώ διαθέτει ιδιαίτερη ικανότητα στο σχέδιο και στους χρωματικούς συνδυασμούς. Η πελατεία του

24. Δανιηλία μοναχή, Η σχολή των Γαλατσιάνων, 17, Εικ.9.

25. Το Πεντηκοστάριο χρονολογείται το 1857 και ως τόπος έκδοσης σημειώνεται η Βενετία (Ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς Τυπογραφίας Φραγκΐσκου Ἀνδρεώλα). *εκ τῶν τοῦ Χρήστου Κώνστα Πολύγυρος*.

26. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 123.

27. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 124.

28. Αρκετά από τα ανθίβολά του σήμερα φυλάσσονται στο Μουσείο Μπενάκη. Λασκ. Μπούρα και Μαρία Φανή Τσιγκάκου, «Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής», *Ζυγός*, 62 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1983), Αθήνα 193, 22. (στο εξής: Μπούρα και Τσιγκάκου, Σχέδια).

29. Παπάγγελος, *Περί των Γαλατσιάνων*, 41.

30. Μπούρα και Τσιγκάκου, Σχέδια 30.

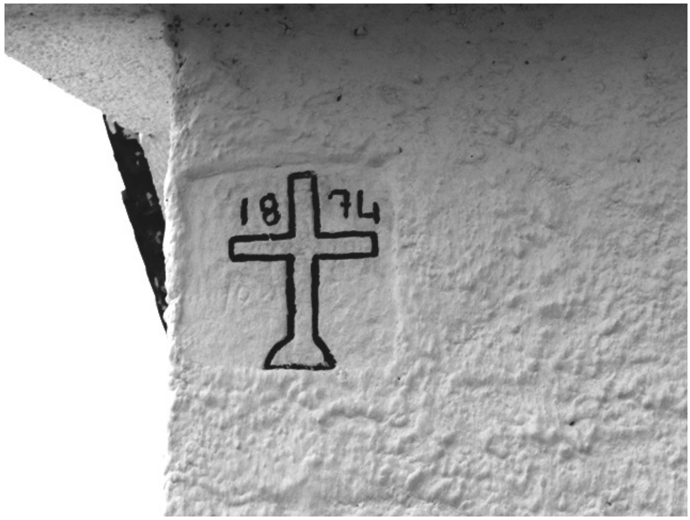
φαίνεται να καλύπτει την κεντρική Χαλκιδική, το χωριό Ταξιάρχης, τη γενέτειρά του Γαλάτιστα, τα Βραστά, τον Πολύγυρο, τις Καλύβες Πολυγύρου, τη μονή της Αγίας Αναστασίας, αλλά επεκτείνεται και πιο μακριά φτάνοντας μέχρι τη Θεσσαλονίκη, όπου ζει και δημιουργεί τα τελευταία χρόνια της ζωής του.



Εικ. 1. Ναός Αγίου Μοδέστου στις Καλύβες Πολυγύρου. Αεροφωτογραφία 2000.



Εικ. 2. Ναός Αγίου Μοδέστου Καλύβες Πολυγύρου. (φωτ. Ιούλιος 2013).



Εικ. 3. Ναός Αγίου Μοδέστου. Επιγραφή οικοδόμησης (φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 4. Ναός Αγίου Μοδέστου. Το τέμπλο του ναού (φωτ. Ιούλ. 2013).



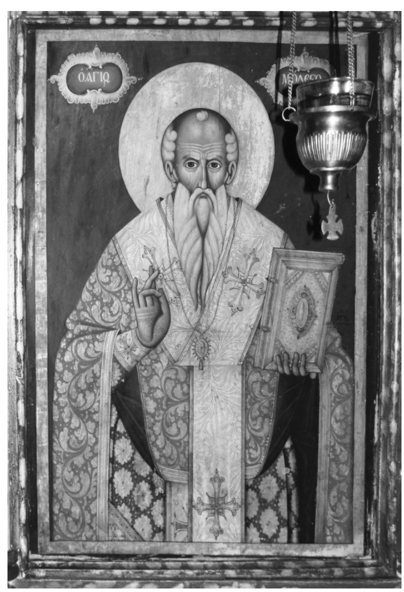
Εικ. 5. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Η δεσποτική εικόνα του Χριστού
(φωτ. Ιούλιος 2013)



Εικ. 6. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Η δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου
(φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 7. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα Προδρόμου
(φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 8. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα αγίου Μοδέστου
(φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 9. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα Αρχαγγέλων
(φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 10. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα αγίου Αντωνίου
(φωτ. Ιούλ. 2013).



Εικ. 11. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα αγίων Κωνσταντίνου και
Ελένης (φωτ. Ιούλ. 2013)



Εικ. 12. Ναός Αγίου Μοδέστου.
Φορητή εικόνα αγίου Νικολάου
(φωτ. Ιούλ. 2013).

Ζίνα Ζωγράφου-Καραχρήστου

Ο ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ ΚΑΡΔΙΤΣΙΩΤΗΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΝΤΑΣ

Η «ΕΠΙΛΟΓΗ» ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗ ΙΕΖΕΚΙΗΛ ΑΠΟ ΤΟ 1924 ΕΩΣ ΤΟ 1940

Η Ιστορία της Τέχνης δίνει πολύ λίγα στοιχεία για το έργο των νεότερων ζωγράφων και αγιογράφων. Η έρευνα του προσωπικού τους αρχειακού υλικού, των εικονογραφικών τους προτύπων, των καλλιτεχνικών τους εντύπων, των σχεδίων και «ανθιβόλων» τους και γενικότερα των τεκμηρίων εκείνων που ανασυνθέτουν την καλλιτεχνική και πολιτιστική τους φυσιογνωμία παρουσιάζει πολλαπλό ενδιαφέρον και θα οδηγήσει στην κατανόηση της νοοτροπίας μιας εποχής κρίσιμων αλλαγών και μετασχηματισμού της νεοελληνικής κοινωνίας[1]. Τα αρχεία αυτά, όμως, είναι σπάνια και εκείνο της οικογένειας Δόντα δεν αποτελεί εξαίρεση. Το 1945 από πυρκαγιά που ξέσπασε στο φωτογραφείο των αδελφών Πραξιτέλη και Αλέξανδρου Δόντα καταστράφηκαν τα πάντα: το αρχείο που φυλασσόταν μαζί με πίνακες ζωγραφικής του πατέρα τους, τα μηχανήματα, καθώς και το σημαντικότατο αρχείο με τις γυάλινες πλάκες, φωτογραφίες και αρνητικά. Ως εκ τούτου, η ιδιαίτερου ενδιαφέροντος μελέτη του, που θα επέλυε ζητήματα εξέλιξης της σαμαρινιώτικης εικονογραφίας στον 20ό αιώνα, αλλά και διασύνδεσης της ζωγραφικής με τη φωτογραφία, δεν είναι πλέον εφικτή.

Βασιζόμενοι, λοιπόν, στο υπάρχον στη Θεσσαλία έργο του, ιδίως στην πόλη και τον Νομό Καρδίτσας, σε λίγα γραπτά στοιχεία, αλλά και σε προφορικές μαρτυρίες συγγενών[2] και συμπατριωτών του Νικολάου Δόντα, επιχειρούμε μια πρώτη προσέγγιση του καλλιτέχνη, καθώς και του νεότερου αδελφού του Αργύρη[3].

Το 1886 εγκαθίσταται στην Καρδίτσα η οικογένεια του αγιογράφου Δημητρίου Δόντα, μία από τις πολλές οικογένειες Σαμαριναίων που, εγκαταλείποντας την τουρκοκρατούμενη ακόμη Δυτική Μακεδονία, έρχονται στο ελεύθερο

---

1. Τον Ν. Γραίκο ευχαριστώ θερμά για όλη του τη βοήθεια.
2. Η αδελφή του Ζωή ήταν η συνονόματη γιαγιά μου.
3. Η έρευνα στοιχείων και η μελέτη του έργου τους συνεχίζεται.

τμήμα του νεοσύστατου Ελληνικού Κράτους (η Θεσσαλία έχει ενσωματωθεί από το 1881) και αυξάνουν τον ορθόδοξο ελληνικό πληθυσμό του. Ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας του Δημητρίου Δόντα ήταν και δύο αγόρια που εξελίχθηκαν σε καλλιτέχνες της αγιογραφίας, της προσωπογραφίας και της φωτογραφίας, ο Νικόλαος Δόντας[4] (Εικ. 1) και ο επτά χρόνια νεότερος αδελφός του Αργύρης[5] (Εικ. 2).

Ο Δημήτριος Δόντας, έχοντας διδαχθεί την τέχνη της αγιογραφίας στο εργαστήριο της Μονής της Αγίας Παρασκευής στη γενέτειρά του, εργαζόταν ζωγραφίζοντας εικόνες κατόπιν παραγγελίας για ναούς διαφόρων πόλεων και χωριών της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας, ιδίως εκείνων με βλάχικο πληθυσμό. Υπογραφή του σώζεται σε εικόνα της *αγίας Παρασκευής* στον Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής Μεγαλοχωρίου Τρικάλων[6] (*...Σεπτ[ε]μ(βρίου):6:1866:ἐν Σαμαρίνις/Διά χειρός ἐμοῦ τοῦ/ταπεινοῦ Διμήτριος/Ζίση δόντα*) και δεύτερη σε τρίπτυχο που βρίσκεται στην κατοχή της Στέλλας Δόντα, κόρης του Νικολάου (*1881:Ἰουλίου:12/δι/α χς Δη.μ...τρίου...*).

Τα δύο αγόρια, προορισμένα να συνεχίσουν το πατρικό επάγγελμα, διδάσκονται από εκείνον την τέχνη της αγιογραφίας, αλλά πρέπει και να μορφωθούν, αφού το κλίμα της εποχής έχει μεταστραφεί και οι ειδήμονες διδάσκουν πλέον τον δυτικό τρόπο εκκλησιαστικής ζωγραφικής, τον οποίο ο πατέρας τους δεν γνωρίζει. Έτσι, στέλνουν τον Νικόλαο στο Άγιον Όρος, στο «Ρωσικόν»[7] και τον Αργύρη στο *Σχολείον των Τεχνών* στην Αθήνα. Σε ποιο χρονικό διάστημα συνέβησαν αυτά δεν έχουμε εντοπίσει ακόμη μέσω της έρευνάς μας, υπολογίζουμε στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Οι δύο νέοι, από τη στιγμή που επιστρέφουν στην Καρδίτσα και μέχρι τον θάνατό τους, δεν ξαναφεύγουν, ζουν και εργάζονται στην πόλη, γι' αυτό θεωρούνται Καρδιτσιώτες καλλιτέχνες.

Ο μικρός αδελφός εμφανίζεται σε δημόσιο έγγραφο της Καρδίτσας πριν από τον Νικόλαο, τον Νοέμβριο του 1910, όταν διαβάζουμε την υπογραφή «Ανάργυρος Δόντας» σε υπόμνημα των Βλάχων της Καρδίτσας προς την Κυβέρνη-

4. Άργος Ορεστικόν 1877 - Καρδίτσα 1940.

5. Άργος Ορεστικόν 1884 - Καρδίτσα 1937.

6. Δ. Καλούσιος, «Ι. Κείμενα. ΙΙ. Πληροφορίες από τις Επιγραφές και Ενθυμήσεις», *Τρικαλινά Σύμμεικτα ζ*, Ανάτυπο από το *Τρικαλινό Ημερολόγιο* '93-'94, 15 (1994), 264 (12-6-1992): (17). 270 Δ) α.

7. Φ. Λέκκα, *Νικόλαος Δόντας (1882-1940), Φάκελλος Τεκμηρίωσης*, Καρδίτσα 2007: «Ο νεαρός Νικόλαος μεγάλωσε σε καλλιτεχνικό περιβάλλον και με πρωτοβουλία του πατέρα του μαθήτευσε για 10 χρόνια στο Άγιο Όρος, κοντά στο ρώσο αγιογράφο Μακάλωφ. Εκεί αφομοίωσε τα διδάγματα της Σχολής των Ναζαρηνών του Αγίου Όρους και τη ρώσικη τεχνοτροπία, η οποία διακρινόταν από τα δυτικά της πρότυπα και την απουσία της βυζαντινής αυστηρότητας, ρεύμα κυρίαρχο την εποχή εκείνη» (στο εξής: Λέκκα, *Δόντας*).

ση περί πρόσκτησης της ελληνικής ιθαγένειας[8], αλλά και σε προεγγραφή σε καταλόγους συνδρομητών βιβλίων: «Δόντας, Ανάργυρος, «ζωγράφος», (1910), ΚΑΡΔΙΤΣΑ (1)»[9].

Υποθέτουμε ότι η παλαιότερη υπογραφή του Νικολάου είναι εκείνη σε πορτρέτο μοναχού (Εικ. 3) φτιαγμένο με κάρβουνο[10]. Δεν γνωρίζουμε το έτος, αλλά μάλλον το ζωγράφισε στο Άγιον Όρος. Ένα ίδιο, ανυπόγραφο όμως, πορτρέτο αποδίδεται στον Δημήτρη Γιολδάση[11], γεγονός που σημαίνει ότι οι δύο Σαμαριναίοι ζωγράφοι, γείτονες στη συνοικία «Βλαχομαχαλάς», έβλεπαν ο ένας τα έργα του άλλου. Το 1912 εμφανίζεται –για πρώτη φορά– η υπογραφή του Νικολάου σε δημόσιο έγγραφο. Στις 21 Ιανουαρίου τα δύο αδέλφια «Νικόλαος, ἐτῶν 35, ἄγαμος» και «Ἀργύριος, ἐτῶν 28, ἄγαμος» καταθέτουν αιτήσεις για να «προσκτηθούν την ελληνική ιθαγένεια»[12]. Το έτος 1912 αναγράφεται και στην εικόνα *Ἡ Ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ* (Εικ. 4), αφιέρωμα των αρτοποιών της Καρδίτσας, που –κατά τη μαρτυρία της κόρης του– έχει αγιογραφήσει εκείνος[13]. Τέλος, την ίδια χρονιά, μαζί με τον Αργύρη και με τον Κωνσταντινοπολίτη φωτογράφο Συρίγο αγοράζουν το πλήρως εξοπλισμένο φωτογραφείο του Καρκανιά, ο οποίος τους το πουλάει και φεύγει από την πόλη[14].

Ο μητροπολιτικός ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης[15], στον τύπο του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλο, βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο της Καρδίτσας, το άλλοτε Βαρούσι. Η ανέγερσή του άρχισε το 1887 και ολοκληρώθηκε το 1911. Το μαρμάρινο, νεοκλασικού τύπου, τέμπλο κατασκευάστηκε στο διάστημα μεταξύ 1911 και 1916. Τις εικόνες του ναού φιλοτέχνησαν ο Νικόλα-

8. Γ. Κλήμος, «Οι Σαμαριναίοι της Καρδίτσας και το Υπόμνημα απόκτησης της ελληνικής ιθαγένειας το 1910», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 64 (2013), 53-64. Βλ. και ο ίδιος, «Οι Σαμαριναίοι της Καρδίτσας και το Β΄ Υπόμνημα πρόσκτησης της ελληνικής ιθαγένειας (1911)», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 67 (2015), 177-188 την εξέλιξη της υπόθεσης. Επειδή ο Νικόλαος δεν το υπογράφει, συμπεραίνουμε ότι δεν έχει ακόμη επιστρέψει από το Άγιον Όρος.

9. Φ. Ηλιού, «Αγιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες και σταμπαδόροι, Η μαρτυρία των χαρακτικών», στο: *Μεταβυζαντινά χαρακτικά. Επιστημονική ημερίδα (Μουσείο Βυζαντινού πολιτισμού 10 Νοεμβρίου 1995). Πρακτικά.* Θεσσαλονίκη 1999, 43-44. 51.

10. Στην κατοχή μου. Ορατή η προσπάθειά του να «πετύχει» μια καλλιτεχνική υπογραφή.

11. Η κόρη τού –κατά είκοσι χρόνια νεαρότερου– ζωγράφου δώρισε έργα του στη Δημοτική Πινακοθήκη Καρδίτσας ανάμεσα στα οποία και το αναφερόμενο.

12. Έγγραφα του Δημαρχείου Καρδίτσας, αρ. 92 και 93, που έχει καταγράψει ο Πέτρος Κομπορόζος.

13. Σήμερα, άγνωστο πως και γιατί, βρίσκεται σε προσκυνητάρι στον νεότερο Ι.Ν. Ευαγγελιστρίας.

14. Η. Παγανός, *Φωτογραφία και Φωτογράφοι της Καρδίτσας, Ιστορική αναδρομή 1884-1994*, Λάρισα 1999, 43-49, στο εξής: Παγανός, Φωτογραφία.

15. *Οδοιπορικό στα Μνημεία του Νομού Καρδίτσας, Αρχαιότητες-Ναοί-Νεότερα Μνημεία*, Καρδίτσα 2007, 170-171.

ος Δόντας, ο Ιωάννης Πούλακας[16] και ο Ιωαννίκας Μαυρόπουλος[17]. Στα χρόνια του μητροπολίτη Ιεζεκιήλ ο τρούλος αγιογραφήθηκε από τον Νικόλαο Δόντα, ενώ οι εσωτερικές επιφάνειες διακοσμήθηκαν με γεωμετρικά μοτίβα από τον Νικόλαο Ιωάννου[18].

Το 1914 ο Νικόλαος Δόντας υπογράφει τη δεσποτική εικόνα του *αγίου Νικολάου* (Εικ. 5), το 1915 την εικόνα του *αγίου Μόδεστου*, αφιέρωμα των αμαξηλατών και καρραγωγέων της Καρδίτσας[19] και το 1916 τη δεσποτική εικόνα του *αγίου Δημητρίου*.

Από την υπογραφή του 1916 έως εκείνη του 1935 στον τρούλο (1932-33 ξεκίνησε η αγιογράφησή του) μεσολαβεί μεγάλο διάστημα. Πού εργαζόταν ο Νικόλαος; Αν το 1922, σε συνεργασία με τον Πούλακα, εργαζόταν στον Άγιο Κωνσταντίνο[20], τότε ενδιάμεσα είχε ίσως αφοσιωθεί μαζί με τον Αργύρη στην τέχνη της φωτογραφίας, ενώ παράλληλα εργαζόταν σε ναούς ή Μονές εκτός Καρδίτσας. Σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες, έχει ιστορήσει τις εικόνες του τέμπλου στον Άγιο Αθανάσιο Ομβριακής[21], εικόνα *Δέησης Άγίου Νικολάου* στον Ι.Ν. του χωριού Άγιος Νικόλαος (Καμνάι) Τρικάλων και δύο εικόνες[22] στον Ι.Ν. Αγίου Στεφάνου στην πόλη των Τρικάλων. Από προφορικές μαρτυρίες πληροφορούμαστε ότι στον Δόντα αποδίδεται εικόνα με υπογραφή στη Μονή Πέτρας Καταφυγίου και ο *αρχάγγελος Γαβριήλ* στην πόρτα του διακονικού του Ι.Ν. της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Αμάραντο. Τέλος, παρατηρώντας φωτογραφίες του τέμπλου και του άμβωνα του Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής Καροπλεσίου[23], πιστεύουμε ότι οι εικόνες τους έχουν φιλοτεχνηθεί από τον Νικόλαο Δόντα. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία αποτελούν αντικείμενο της παρούσας έρευνάς μας.

Το 1924 είναι για τον Νικόλαο καθοριστική χρονιά, επειδή εκλέγεται Μη-

---

16. Γνωστός Βολιώτης θαλασσογράφος. Ο δισεγγονός του Μιχάλης Πουλάκης με πληροφόρησε ότι δούλευαν εκεί το 1922, αλλά δεν συνεργάζονταν. Καθένας είχε το δικό του συνεργείο.

17. Γνωστός μοναχός αγιογράφος του Αγίου Όρους.

18. Η κόρη του Βάσω, ζωγράφος, δεν έχει αρχείο του πατέρα της.

19. Σήμερα βρίσκεται σε προσκυνητάρι.

20. Βλ. παραπάνω σημ. 16. Με την πρόοδο της έρευνας βρίσκουμε και εικόνες με ενδιάμεσες χρονολογίες.

21. Βλ. Αιμ. Οθρυώτης, «Φθιωτική αγιογραφία», *Φθιωτικά Χρονικά* 1, 1980, 76: «Στις αρχές του αιώνα μας συναντάμε στην περιοχή του Δομοκού τον Νικόλαο Δόντα, εικόνες του βρίσκονται στον Άγιο Αθανάσιο Ομβριακής».

22. Τη δεσποτική του *αγίου Στεφάνου* και τον *άγιο Ιωάννη Πρόδρομο* με χρονολογία 1927.

23. Τουριστικός Οδηγός Νομού Καρδίτσας, Καρδίτσα 2010, 42 (δύο φωτογραφίες επάνω δεξιά). Και οι δύο προηγούμενες τοποθεσίες ανήκουν επίσης στον νομό Καρδίτσας.

τροπολίτης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων ο Ιεζεκιήλ[24], καταγόμενος από τη Βελανιδιά Μεσσηνίας. Άνθρωπος πολύ μορφωμένος, όταν γνώρισε τον πολιτιστικό πλούτο των πεδινών χωριών του νομού, αλλά και των ημιορεινών και ορεινών οικισμών των Αγράφων, αποφάσισε να διασώσει την εκκλησιαστική κληρονομιά, αρχιτεκτονική και εικονογραφική, να καταγράψει και να συντηρήσει ναούς και εικόνες, καθώς και να συμβουλεύσει τους κατοίκους, αλλά κυρίως τους επιτρόπους, να μην αναλαμβάνουν εργασίες που βλάπτουν την αισθητική των υπαρχόντων ναών και καταστρέφουν την παλαιά εικονογράφηση. Χαρακτηριστικά αποσπάσματα διαβάζει κανείς στα κείμενά του[25]. Από τους πρώτους στόχους του ήταν να εξωραΐσει τον ήδη έτοιμο, μεγάλων διαστάσεων, μητροπολιτικό ναό της Καρδίτσας και στη συνέχεια να ανεγείρει, αγιογραφήσει και διακοσμήσει νέους. Κινούμενος εντός του πνεύματος της εποχής του, επιθυμεί να εξάρει το μεγαλείο της Ορθοδοξίας στην περιοχή που του ανετέθη να ποιμάνει. Αξιολογεί θετικά τις σπουδές και το έργο του Δόντα, του παραχωρεί άδεια να αγιογραφεί σε όλη την επικράτεια δικαιοδοσίας του, μέχρι τα Φάρσαλα και τον Δομοκό[26], και τον κάνει προσωπικό του φίλο, όπως αναφέρεται σε σχετικά δημοσιεύματα. Έκτοτε, στο εικονογραφικό ρεπερτόριο του Δόντα εμφανίζεται και ο *Προφήτης Ιεζεκιήλ* (Εικ. 6). Στην εξαετία 1935-1940 συναντούμε την υπογραφή του σε μεγάλο αριθμό εικόνων μαζί με το ακόλουθο κείμενο: «*Ἀρχιερατεύοντος τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων κ.κ. Ἰεζεκιήλ του ἀπό Βελανιδιᾶς*».

Το 1935, λίγο πριν την ολοκλήρωση των εργασιών στον τρούλο του μητροπολιτικού ναού[27] (Εικ. 7), παίρνει τα εύσημα από τον Αναστάσιο Ορλάνδο[28], υπεύθυνο τότε του Υπουργείου Παιδείας, ο οποίος είχε κληθεί στην περιοχή για υπηρεσιακούς λόγους: «*Αι επισκευαί του ναού του Αγ. Κωνσταντίνου. Ο Σεβ. Μητροπολίτης παρεκάλεσε τον εντεύθεν διελθόντα κ. Α. Ορλάνδον, διευθυντήν του καλλιτεχνικού τμήματος του Υπουργείου και Ακαδημαϊκόν, και επεσκέφθησαν τα συντελούμενα έργα. Ο κ. Ορλάνδος, μετά λεπτομερή εξέτασιν, συνεχάρη τους καλλιτέχνας κ.κ. Ν. Δόνταν και Ν. Ιωάννου και εβεβαίωσε τον*

---

24. Ιεζεκιήλ Μητροπολίτης Θεσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, *Έργα και Ημέραι*, Α΄, Βόλος 1947. Το όνομά του ήταν Παναγιώτης Στρούμπος (4/10/1874 - Σεπτ. 1953). Δύο χρόνια προ του θανάτου του είχε παραιτηθεί υπέρ του Πρωτοσυγκέλλου του, Μητροπολίτη Ζιχνών, Κυρίλλου.

25. Ιεζεκιήλ Βελανιδιώτης, «Αι Ιεραί Μοναί της Πίνδου», *Θεολογία* 7 (1929), 24-28: Μονή Κορώνας, και Ιεζεκιήλ, *Έργα και Ημέραι*.

26. Ήταν ο μόνος που τη διέθετε, σύμφωνα με τις γραπτές πληροφορίες που μου άφησε ένας ανεψιός από αδελφή του Δόντα, ο θείος μου Δημ. Αρετόπουλος. Βλ. και παραπάνω σημ. 21.

27. Η κόρη του Στέλλα μου είπε ότι δούλευε επάνω στις σκαλωσιές επί τρία χρόνια με βοηθό τον πρωτότοκο γιο του Πραξιτέλη (στον οποίον προφανώς είχε διδάξει την τέχνη του).

28. Ιεζεκιήλ, *Έργα και Ημέραι*, 635.

Σεβ. Μητροπολίτην και την ενοριακήν επιτροπήν περί του επιτυχούς καλλωπισμού του ναού. Ο κ. Ορλάνδος μετά το πέρας των έργων θα επανέλθη προς παραλαβήν αυτών»[29].

Ο κατάκοσμος τρούλος μας δίνει την ευκαιρία να μελετήσουμε την τέχνη του και στην τοιχογραφία και να συγκρίνουμε τις δύο τεχνικές. Η μορφή του Παντοκράτορος είναι αυστηρή και τα χρώματα σκούρα. Συγκρινόμενος με την αχρονολόγητη *Ἀνάστασι τοῦ Χριστοῦ*[30] (Εικ. 8) ή την πρώιμη *Ψηλάφησι τοῦ Θωμᾶ* (Εικ. 4) δείχνει περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες. Ενώ οι εικόνες είναι άμεσα επηρεασμένες από τις σπουδές του στο Άγιον Όρος, ο Παντοκράτωρ είναι άλλης φάσης έργο του. Ομοιάζει με τον ένθρονο *Χριστό* και την ένθρονη *Μητέρα του Θεού με τον Χριστό* του Ι.Ν. της Ευαγγελιστρίας. Φέρει ερυθρό χιτώνα με χρυσή τρέσα στον λαιμό, γαλάζιο ιμάτιο που τον καλύπτει πλην των χειρών και του στέρνου, ευλογεί με το δεξιό χέρι και με το αριστερό συγκρατεί επάνω στο στήθος του κλειστό χρυσό ευαγγέλιο. Περιβάλλεται από κυκλική δόξα με χρυσό βάθος, στο φωτοστέφανο υπάρχει ο σταυρός με τις λέξεις *Ο ΩΝ*, δεξιά και αριστερά το συμπίλημα *IC.XC.* Φέρει κυκλική επιγραφή : *Ο ΟΥΡΑΝΟC ΜΟΙ ΘΡΟΝΟC Η ΔΕ ΓΗ ΥΠΟΠΟΔΙΟΝ ΤΩΝ ΠΟΔΩΝ ΜΟΥ ΛΕΓΕΙ ΚΥΡΙΟC ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ†*, την οποία περικλείουν μοτίβα ανθεμίων, ενώ στον εξωτερικό κύκλο εναλλάσσονται πτερωτές κεφαλές με γαλάζια ή καφέ πτερά. Στο τύμπανο, μεταξύ των παραθύρων του τρούλου εικονίζονται όρθιοι Προφήτες (στην εικόνα διακρίνεται το όνομα του Ησαΐα).

Το 1935 υπογράφει και τον *Νυμφίο*[31] στην Ωραία Πύλη του Ι.Ν. της Ευαγγελιστρίας. Η δεσποτική εικόνα του *αγίου Ιωάννη Προδρόμου,* από το παλαιό τέμπλο του Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής (Εικ. 9), είναι μάλλον του 1937, ενώ το 1939 φιλοτεχνεί τις δεσποτικές εικόνες του *αγίου Νικολάου* και της *Πορταΐτισσας τῶν Ἰβήρων,* πιθανόν για να τοποθετηθούν στο τέμπλο του Ι.Ν. Αγίου Νικολάου[32]. Σε εικόνα του *αγίου Χαραλάμπους* στον Ι.Ν. Αγίου Χαραλάμπους Παλαμά Καρδίτσας, αναγράφεται η χρονολογία 1940[33]. Τέλος, ανάμεσα στα οικογενειακά μας κειμήλια περιλαμβάνεται ανυπόγραφη εικόνα του *αγίου Χαραλάμπους*, με την τεχνική της ελαιογραφίας, χαρα-

---

29. Εφημερίδα *ΚΑΡΔΙΤΣΑ*, 14.6.1934. Δεν έχουμε βρει δημοσίευμα παραλαβής των έργων.

30. Στην κατοχή της κόρης του.

31. Μια φορητή εικόνα του Νυμφίου, *Έργον Αγιογραφικού Οίκου Αδελφότητος Κυρίλλου Ιερομονάχου, Νέα Σκήτη Αγίου Όρους, 1953* έχει ενδιαφέρον για την έρευνά μας. Τον Σεπτέμβριο του 1953 εξεδήμησε εις Κύριον ο μητροπολίτης Ιεζεκιήλ, πολύ αγαπητός στους μοναχούς του Αγίου Όρους και πιθανόν να αφιερώθηκε στη μνήμη του. Όμως, μέχρις ότου επιβεβαιώσω αυτή την υπόθεση, κάνω και μία άλλη. Αποκλείεται να ήταν αυτός ο Οίκος όπου ο Νικόλαος διδάχθηκε την τέχνη της αγιογραφίας;

32. Σήμερα βρίσκονται σε προσκυνητάρια.

33. Ο πατήρ Ηλίας Αδαμόπουλος μου έδωσε αυτή την πληροφορία και τον ευχαριστώ.

κτηριστική της τέχνης του Νικολάου Δόντα[34] (Εικ. 10).

Στις 13 Νοεμβρίου 1940, λίγες μέρες μετά την κήρυξη του πολέμου, ο Νικόλαος Δόντας πεθαίνει σε ηλικία 63 ετών[35].

Για να γίνει κατανοητό το έργο του Δόντα θα πρέπει να ενταχθεί στη συγκεκριμένη εποχή[36]. Η ζωγραφική του 19ου αιώνα είναι τέχνη ανομοιογενής και πολυποίκιλη σε εκδοχές. Η γενική τάση είναι εκείνη της υιοθέτησης νεωτερικών ζωγραφικών στοιχείων που σχετίζονται με τις νατουραλιστικές επιλογές στην απόδοση του ζωγραφικού χώρου, τον ρεαλισμό στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και τη χρήση ζωγραφικών τεχνικών που απαλύνουν τις έντονες χρωματικές αντιθέσεις και καθιστούν πιο φυσιοκρατικό το ζωγραφικό αποτέλεσμα, νεωτερισμών δηλαδή που ξεκινούν ήδη από τους πρώτους μετά την Άλωση αιώνες και αυξάνονται σταδιακά[37].

Όσον αφορά στη νεοελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, το φαινόμενο της παράλληλης ύπαρξης του κινήματος επιστροφής στην παράδοση και των λαϊκών προτιμήσεων οδηγεί σε νέες «αναγνώσεις» της. Η έρευνα και μελέτη του εικονογραφικού υλικού ναών αποδεικνύει ότι η πάνδημη αποδοχή της «ακαδημαϊκής» τέχνης έρχεται πολύ αργά στη διάρκεια του μεσοπολέμου και συνεχίζει ακμαία μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960, για να μειωθεί σημαντικά έως την ολική σχεδόν εξαφάνισή της στα μέσα της δεκαετίας του 1970. Η ερμηνεία της «παράδοσης» από τη λεγόμενη «γενιά του '30» δεν έγινε αποδεκτή από τα λαϊκά στρώματα στον βαθμό που αρχικά νομιζόταν. Η εμμονή των λαϊκών στρωμάτων στην ακαδημαϊκή αισθητική δείχνει ότι αυτή δεν υπήρξε αποτέλεσμα πιέσεων της κυρίαρχης συντηρητικής ιδεολογίας, αλλά ότι ο απλός λαός την αποδεχόταν επειδή την κατανοούσε[38].

---

34. Μαζί με ανυπόγραφη εικόνα των Τριών Ιεραρχών, με την τεχνική του αυγού, του παππού μου Ηλία Ζωγράφου.

35. *Οδοιπορικό*, 170-171: Το έργο που ξεκίνησε εκείνος στον Ι.Ν. του Αγίου Κωνσταντίνου πήρε παραγγελία και ολοκλήρωσε λίγο αργότερα ο Δημήτρης Γιολδάσης.

36. Ν. Γραίκος, «Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος-αρχές 20ού αιώνα) στοιχείο 'συνέχειας' ή 'ασυνέχειας' της παράδοσης;» στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, (Β' Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 1-15 Μαρτίου 2008), Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 265: «Η ζωγραφική της χαρακτηρίζεται συχνά από την έρευνα ως «ελάσσων» περίοδος της νεοελληνικής τέχνης και ως «ξένο» σώμα στην εκκλησιαστική παράδοση, αρνητική κριτική που πηγάζει από τους όρους που έθεσε η λεγόμενη «γενιά του '30», με πρωτεργάτη τον Φώτη Κόντογλου, για την επαναπροσέγγιση της βυζαντινής τέχνης και όχι από άμεση εποπτεία αυτού καθαυτό του εικονογραφικού της υλικού» (στο εξής: Γραίκος, Ο ζωγραφικός χώρος).

37. Γραίκος, Ο ζωγραφικός χώρος, 266. Τριανταφυλλόπουλος, Δ. Δ. (1994/1995), «Κιβωτός, Κερκόπορτα ή κατ' άμφω (Μερικές αιρετικές απόψεις για τον ρόλο της Κρητικής Σχολής ζωγραφικής)», *Παλίμψηστον* 14/15, 169-180.

38. Ν. Γραίκος, «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής

Στις αρχές του 20ού αιώνα ο Νικόλαος Δόντας βρισκόταν στο Άγιον Όρος, όπου φέρεται ότι μαθήτευσε επί μία δεκαετία[39]. Πράγματι, γι' αυτόν ο όρος «μαθητεία» δεν είναι κίβδηλος[40]. Ωστόσο, μέχρι σήμερα δεν έχουμε ανακαλύψει κάποια πρωτογενή μαρτυρία για τα χρόνια της μαθητείας του στο Άγιον Όρος, η οποία θα διευκρίνιζε τόσο τον ακριβή χρόνο παραμονής του εκεί όσο και το συγκεκριμένο εργαστήριο στο οποίο μαθήτευσε[41]. Αυτή την εποχή η τέχνη της νωπογραφίας και των μεγάλων τοιχογραφικών συνθέσεων έχει ήδη αντικατασταθεί από τη φορητή εικόνα και η τεχνική του αυγού από αυτή του λαδιού[42], γεγονός που επιτρέπει στους αγιογράφους να δουλεύουν σε ατελιέ, όπως έκαναν οι αδελφοί Δόντα σε όλη τη διάρκεια της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής τους ζωής.

Τον καλλιτέχνη Νικόλαο Δόντα τεχνοτροπικά πρέπει να τον κατατάξουμε στην ομάδα των «όψιμων ακαδημαϊκών» του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα[43], της οποίας χαρακτηριστικά παραδείγματα στη Θεσσαλία αποτελούν ο Στέφανος Στουρνάρας, ο Δημήτριος Φιλίππου[44], ο Γιάννης Πούλακας και άλλοι[45]. Η ομάδα αυτή υιοθετεί δυτικότροπα, ακαδημαϊκά στοιχεία,

---

στον 20ό αι. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην παράδοση», στο: *Η Τέχνη του 20ού αιώνα, Ιστορία, Θεωρία, Εμπειρία* (*Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: Η Τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία, Θεσσαλονίκη 2-4 Νοεμβρίου 2007*), Θεσσαλονίκη 2009: «Η ζωγραφική δεν υφίσταται αυτόνομα, αλλά είναι ενταγμένη στον συνολικό «πολυτροπικό λόγο» της συγκεκριμένης λειτουργίας ενός ναού» (στο εξής: Γραίκος, Επιβιώσεις).

39. Τον Ιανουάριο του 1912 βρίσκεται στην Καρδίτσα, οπότε δεν βιώνει την απελευθέρωση της 2ας Νοεμβρίου.

40. Γραίκος σε επικοινωνία μας. Είναι γνωστό ότι για πολλούς ζωγράφους της εποχής η αναφορά στη μαθητεία τους στο Άγιο Όρος γινόταν για λόγους «διαφήμισης».

41. Οι πληροφορίες είναι προφορικές και προέρχονται από την οικογένειά μας. Διάφορες υποθέσεις που κάνουμε, με βάση διάσπαρτα στοιχεία, θα αναφερθούν στη δημοσίευση του έργου του.

42. Λέκκα, *Δόντας*.

43. Βλ. Γραίκος, Επιβιώσεις, 275-76.

44. Φ. Βογιατζής, *Η Θεσσαλική ζωγραφική 1500-1980*, Αθήνα 1980, 203: Στην Εμπορική Σχολή του Βόλου, όπου σπουδάζει (ως το 1904) ο Κώστας Ζημέρης (1886-1980), έχει καθηγητές στο μάθημα της ιχνογραφίας τον Γιάννη Πούλακα και τον Δημήτριο Φιλίππου (στο εξής: Βογιατζής, *Θεσσαλική ζωγραφική*).

45. Βογιατζής, *Θεσσαλική ζωγραφική*, 54-55: «Στον Βόλο, δραστηριότητα αναπτύσσει στις αρχές του αιώνα μας ο Γιάννης Πούλακας (1864;-1942)». Σελ. 76 και σημ. 1: «Οι σκαπανείς της θεσσαλικής ζωγραφικής- Η γέννηση των Ραφανίδη, Γιαμαλή, Πούλακα, Στουρνάρα και Γκέσκου. Ανάμεσα στα χρόνια 1858 και 1875 γεννιούνται οι Θεσσαλοί ζωγράφοι Ραφανίδης (1858), Γιαμαλής (1860 ή 61), Πούλακας (1864), Στουρνάρας (1867) και Γκέσκος (1875). Οι παραπάνω ζωγράφοι θα δημιουργήσουν το έργο τους στις επόμενες δεκαετίες και κυρίως, μετά την απελευθέρωση της Θεσσαλίας (1881). Θεωρούνται *πρωτοπόροι* της σύγχρονης ζωγραφικής στον θεσσαλικό χώρο. Κοινό τους χαρακτηριστικό ότι εργάστηκαν στην Ελλάδα -το

που αντλεί είτε από τις αντίστοιχες ζωγραφικές τάσεις της Αθήνας είτε από τα δυτικότροπα αγιορείτικα εργαστήρια, τα οποία την εποχή αυτή αναπτύσσουν μεγάλη δραστηριότητα[46]. Εν τούτοις, τα στοιχεία αυτά είναι αποδυναμωμένα, φορμαλιστικά και πολλές φορές αναμειγνύονται με «λαϊκότροπα» χαρακτηριστικά. Θα πρέπει πάντως κανείς να συσχετίσει άμεσα το αγιογραφικό έργο του με το αντίστοιχο του –κατά δέκα χρόνια μεγαλυτέρου του– Στέφανου Στουρνάρα, αφού οι αντιστοιχίες είναι άμεσες, όχι μόνο σε τεχνοτροπικό, αλλά και σε εικονογραφικό επίπεδο. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι εργάζονταν μαζί, αλλά ότι είχαν κοινές προϋποθέσεις και ότι σίγουρα ο ένας γνώριζε την ύπαρξη του άλλου[47].

Η τεχνοτροπία του Νικολάου Ν. Δόντα είναι πολύ κοντά στο δυτικότροπο αγιορείτικο ιδίωμα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το έργο των γνωστών αγιορείτικων αδελφοτήτων της εποχής, όπως των Ιωασαφαίων, των Αβραμαίων και άλλων. Παρά το ότι αποστέλλεται από την οικογένειά του για «ακαδημαϊκότερες» σπουδές –και όντως προσλαμβάνει νέα εικαστικά στοιχεία– στην ουσία συνεχίζει την παράδοση των προπατόρων του διατηρώντας την πατρογονική καλλιτεχνική ματιά. Στις εικόνες του διακρίνεται η αγάπη για συναίρεση των δυτικότροπων στοιχείων προς «λαϊκότροπες» διατυπώσεις, η προτίμηση στα διαχρονικά εικονογραφικά θέματα και η συνέχιση του παραδοσιακού τρόπου εργασίας σε οικογενειακό εργαστήριο[48]. Το έργο του χαρακτηρίζεται από το έντονα απαλό γήινο στοιχείο και μια ιδιαίτερα προσωπική γραφή στον τρόπο που δουλεύει την έκφραση των ματιών. Τα χρώματά του είναι φωτεινά, με έντονα δουλεμένες τις πτυχώσεις των ρούχων. Το στήσιμο και τα σύμβολα ακολουθούν τη νοοτροπία της εποχής. Σε κάποιες φορητές εικόνες χρησιμοποιεί σκούρο φόντο, δημιουργώντας μια αντίθεση με τα φωτεινά χρώματα των ρούχων, ενώ σε άλλες βάζει στη βάση σκούρο φόντο και το υπόλοιπο το επιχρυσώνει –στοιχείο επιβίωσης της βυζαντινής αγιογραφίας. Τα χαρακτηριστικά αυτά ατονούν στο ύστερο έρ-

---

έργο του Ραφανίδη στο Μόναχο είναι άγνωστο και είναι αμφίβολο αν σήμερα διασώζεται- σε αντίθεση κυρίως με τον Αλτίνι. Άλλο κοινό τους χαρακτηριστικό είναι οι σκληρές συνθήκες κάτω από τις οποίες εργάστηκαν και εξαιτίας των οποίων πολλές φορές αναγκάστηκαν να τραπούν άλλοτε σε συναφή επαγγέλματα (Ραφανίδης, Πούλακας, Στουρνάρας), άλλοτε σε εντελώς άσχετα (περίπτωση Γκέσκου). Οι ζωγράφοι αυτοί είναι άξιοι κάθε τιμής και σεβασμού. Με τον χρωστήρα τους δημιούργησαν την πρώτη καλλιτεχνική υποδομή πάνω στην οποία στηρίχτηκαν οι μεταγενέστεροι. Την αγάπη τους για την τέχνη μερικοί από αυτούς θα την πληρώσουν ακριβά».

46. Γραίκος, Επιβιώσεις, 502 κ.ε.

47. Ας μας επιτραπεί να κάνουμε μια υπόθεση: Μήπως ο πατέρας Δόντας επέλεξε το ίδιο εργαστήρι του Αγίου Όρους για να στείλει τον Νικόλαο να σπουδάσει την αγιογραφία;

48. Γραίκος όταν είδε μέρος του υλικού.

γο του, η έκφραση των προσώπων γίνεται πιο αυστηρή, βυζαντινότροπη και τα χρώματα σκουρότερα[49].

Όσον αφορά στην εικονογραφία, ο Δόντας φαίνεται να ακολουθεί τα γνωστά εκλεκτικιστικά πρότυπα της εποχής του συνδεδεμένα με πολλές παραμέτρους: την εικονογραφία των νεότερων δυτικών αγιογράφων και των δυτικότροπων Ρώσων του 19ου αιώνα· τη νεοναζαρηνή εικονογραφία και κυρίως την «*Bilderbibel*» του Julius Schnorr von Carolsfeld[50]· τη νεότερη εικονογραφία που αναπτύσσεται στην Ελλάδα από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής από ακαδημαϊκούς ζωγράφους, όπως ο Λουδοβίκος Θείρσιος και ο Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, και τέλος τις επιβιώσεις της διαχρονικής εικονογραφικής παράδοσης, η οποία δεν εκλείπει, αλλά συνεχίζει να υφίσταται με μεικτές μορφικές εκδοχές[51].

Εκτός από την ενασχόλησή του με την εκκλησιαστική ζωγραφική, ο Νικόλαος Δόντας εξελίχθηκε σε έναν από τους καλύτερους προσωπογράφους της Καρδίτσας μέχρι τον πόλεμο του '40[52]. Η ανάπτυξη της πόλης από τις αρχές του 20ού αιώνα και η διαμόρφωση σε αυτήν αστικής τάξης είχαν ως αποτέλεσμα την άνθηση της κοσμικής ζωγραφικής[53]. Οι εύποροι πολίτες της, συναγωνιζόμενοι μεταξύ τους, επιθυμούσαν ένα πορτρέτο δικό τους, της συζύγου ή άλλων μελών της οικογενείας τους, αποδοσμένο με την τέχνη του Δόντα, τον οποίον θεωρούσαν σπουδαίο καλλιτέχνη.

Στις προσωπογραφίες του ακολουθεί με επιτυχία την τάση της φωτογραφικής ρεαλιστικής απόδοσης, στο πνεύμα της «Σχολής του Μονάχου» και της κοσμικής ζωγραφικής της εποχής του. Με σκούρο φόντο, κυρίως, με προσεγ-

---

49. Μ. Κουμπαρέλου, *Νικόλαος Δόντας (1882-1940)*, ενημερωτικό έντυπο αναδρομικής Έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Καρδίτσας 26/5-15/7 2000, 4-7. (στο εξής: Κουμπαρέλου, *Νικόλαος Δόντας*).

50. Hermann J. (ed.), *Treasury of Bible Illustrations. Old and New Testaments. Julius Schnorr von Carolsfeld [Bilderbibel 1850/1860]* μετάφραση από τα γερμανικά, Mineola, New York: Dover Publications, 1999.

51. Γραίκος σε επικοινωνία μας: «*Η Ψηλάφηση του Θωμά* είναι αντίγραφο της αντίστοιχης παράστασης από την Bilderbibel, στην οποία ο Δόντας πρόσθεσε κάποια «λαϊκά» στοιχεία. Οι δεσποτικές εικόνες του Δόντα σε διάφορους ναούς αναπαράγουν γνωστούς τύπους που δημιούργησε στα τέλη του 19ου αιώνα ο Χατζηγιαννόπουλος, ενώ άλλες εικόνες του αντιγράφουν επίσης πολύ γνωστά εικονογραφικά πρότυπα της εποχής του». Ελπίζουμε με την πρόοδο της έρευνας να καταγραφούν.

52. Ο Δόντας ήταν τυχερός γιατί του δόθηκε η ευκαιρία και μπόρεσε να ασκήσει την τέχνη της προσωπογραφίας. Αντίθετα, στο Βογιατζής, *Η Θεσσαλική ζωγραφική*, 89 διαβάζουμε: «Στον Βόλο παραμένουν επίσης την εποχή αυτή (1920) οι ζωγράφοι Πούλακας, Στουρνάρας και Ζημέρης που σποραδικά μόνον ασχολούνται με κοσμική ζωγραφική». Όσον αφορά στον Δημήτρη Γιολδάση, προτίμησε να ρίξει το μεγάλο βάρος του έργου του στην τοπιογραφία.

53. Λέκκα, *Δόντας*.

μένα τα ιδιαίτερα προσωπικά χαρακτηριστικά και με το πλάσιμο του προσώπου και των ματιών δημιούργησε έξοχα ψυχογραφήματα των απεικονιζομένων[54].

Μέσα στο φωτογραφείο των γιων του, την τραγική ημέρα της πυρκαγιάς, υπήρχε και ένας τεράστιος πίνακας με έφιππο τον Νικόλαο Πλαστήρα στον Σαγγάριο ποταμό, ακολουθούμενο από δύο υπασπιστές του[55]. Πολλά από τα πορτρέτα του εικονίζουν σημαντικές προσωπικότητες της εποχής και βρίσκονται σήμερα σε δημόσιους χώρους, όπως του Δημάρχου Τρικκαίων Χρήστου Χατζηγάκη στο Δημαρχείο Τρικάλων και του Αρεοπαγίτη Αριστείδη Τζιβανόπουλου στον Άρειο Πάγο. Το 1933 ο Υπουργός Δικαιοσύνης Σπυρίδων Ταλιαδούρος[56] του ανέθεσε να φιλοτεχνήσει πορτρέτα Αρεοπαγιτών. Σύμφωνα με πληροφορία της κόρης του, είχε επίσης απεικονίσει τον Γεώργιο Τερτσέτη και τον Αναστάσιο Πολυζωίδη. Το πορτρέτο του Νικολάου Πλαστήρα βρίσκεται στο Λαογραφικό Μουσείο και του Μητροπολίτη Ιεζεκιήλ (Εικ. 12) στην Πινακοθήκη της Καρδίτσας, ενώ πολλά άλλα ανήκουν σε ιδιωτικές συλλογές κοσμώντας οικίες της πόλης.

Όταν ο Νικόλαος γυρίζει από το Άγιον Όρος, εκτός της αγιογραφίας, φαίνεται ότι έχει μάθει και την τέχνη της φωτογραφίας. Αποφασίζει, λοιπόν, με τον Αργύρη και τον Συρίγο να αγοράσουν ένα φωτογραφείο που πωλείται. Σύντομα ο Συρίγος αποσύρεται, οι αδελφοί μένουν μόνοι και κατανέμουν μεταξύ τους τις εργασίες. Ο Αργύρης αναλαμβάνει τη φωτογραφία και τις εξωτερικές λήψεις, αν και φωτογράφιζαν κυρίως στο άρτια διαμορφωμένο στούντιο που διέθεταν (είχαν μηχανές με φυσούνα) και πολύ λιγότερο στο ύπαιθρο[57]. Ο Νικόλαος επικεντρώνεται στη ζωγραφική, αλλά επεμβαίνει και στις φωτογραφίες[58]. Το 1916 στην Καρδίτσα υπήρχαν δύο φωτογραφεία, το ένα εκ των οποίων ήταν αυτό των ΑΦΩΝ ΔΟΝΤΑ[59]. Το 1920 με 1922 πρωτοεμφανίζονται στον νομό Καρδίτσας οι έγχρωμες φωτογραφίες από τους αδελφούς Δόντα, οι οποίοι έγιναν ευρέως γνωστοί, γιατί συνδύαζαν τη ζωγραφική με τη φωτογραφία. Ειδικά ο Νικόλαος, ως πιο ειδικευμένος ζωγράφος, είχε τη δυνατότητα να «ρετουσάρει» και να επιχρωματίζει τις φωτογραφίες, χρησιμοποιώντας χρώματα πα-

54. Κουμπαρέλου, *Νικόλαος Δόντας*, 4-7.

55. Ίσως αντέγραψε φωτογραφία του Boissonaeu.

56. Καρδιτσιώτης πολιτικός, πολλά μέλη της οικογένειας του οποίου απεικονίσθηκαν από τον Δόντα. Ο στρατιωτικός Δημήτριος Τερτίπης, αδελφός της μητέρας του, πολέμησε ηρωικά στη μάχη της Ματαράγκας (21 Μαρτίου 1878) (Εικ. 11).

57. Η. Παγανός, *Φωτογραφία και Φωτογράφοι της Καρδίτσας*, 46.

58. Λέκκα, *Νικόλαος Δόντας*. Εδώ θα επισημάνω ότι σε ένα δημοσίευμα του Γιολδάση αναφέρεται το ταλέντο του Αργύρη στη ζωγραφική, κάτι που μου επιβεβαίωσε προφορικά και ο Δήμος Δόικος.

59. Παγανός, *Φωτογραφία*, 49. Ν. Ιγγλέση, *Οδηγός της Ελλάδος*, Έτος Ε΄, τόμος Β΄: Το δεύτερο ήταν του Ιω. Ν. Κουρκουνάκη.

στέλ. Παράλληλα, διέθεταν και καταπληκτικά πασπαρτού με ανάγλυφο στο κάτω μέρος το όνομά τους «Αδελφοί Δόντα/Ζωγράφοι και Φωτογράφοι/Καρδίτσα», κάτι που επιτύγχαναν με σιδερένια σφραγίδα και μήτρα που κτυπούσαν με σφυρί[60].

Οι λιγότερο εύποροι Καρδιτσιώτες, λοιπόν, αδυνατώντας να πληρώσουν για ένα πορτρέτο τους σε ελαιογραφία, αρκούνταν σε μία καλλιτεχνική φωτογραφία, την οποία κρεμούσαν με μεγάλο καμάρι στην καλή σάλα του σπιτιού τους[61]. Πολλές από αυτές βρίσκονται σήμερα ανάμεσα στη μεγάλη συλλογή του Λαογραφικού Μουσείου. Την περίοδο 1930-33, κατόπιν παραγγελίας του βιβλιοπώλη και εκδότη της εφημερίδας «*Θεσσαλική Φωνή*» Βασίλη Λιόλιου, τυπώνουν 3.000 φωτογραφίες καρτ-ποστάλ της Καρδίτσας, οι οποίες έγιναν ανάρπαστες[62].

Η επαγγελματική ζωή του Δόντα ξεκινά το 1912 και λήγει το 1940, εργάζεται δηλαδή την εποχή που η Καρδίτσα βρίσκεται ακόμη στην αρχή του βηματισμού που θα την οδηγήσει στην αστικοποίηση[63]. Συνδυάζοντας την παραδοσιακή ζωγραφική που διδάχθηκε από τον πατέρα του με τη νέα τεχνική της ελαιογραφίας και την ακαδημαϊκή εικονογραφία, προχώρησε τη ζωγραφική των Σαμαριναίων αγιογράφων αρκετά βήματα μπροστά. Αποτελεί έναν από τους καλλιτέχνες που συνέβαλαν στη μετεξέλιξη της σαμαρινιώτικης εικονογραφίας από τον 18ο μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα[64]. Μαθαίνοντας και τη φωτογραφία γίνεται, με το άνοιγμα και τη λειτουργία του φωτογραφείου, ένας σύγχρονος επαγγελματίας[65]. Τέλος, αναλαμβάνοντας να ζωγραφήσει τα πορτρέτα της ανερχόμενης αστικής τάξης της πόλης θέτει τον εαυτό του εντός του πλαισίου των «ακαδημαϊκών» Θεσσαλών ζωγράφων.

Θα μας επιτρεπόταν ίσως να τον χαρακτηρίσουμε «μεταβατικό» καλλιτέχνη, αφού έζησε στο μεταίχμιο των αλλαγών και πέρασε από τη σαμαρινιώτικη αγιογραφία στην ακαδημαϊκή ζωγραφική των αρχών του 20ού αιώνα. Έχοντας από τον πατέρα του το πλεονέκτημα της γνώσης της παράδοσης, λαμβάνοντας νέες σπουδές και αποκτώντας επίκαιρες γνώσεις, προχώρησε ομαλά στη σύγχρονή του τέχνη εξελίσσοντας την παλαιότερη. Θα μπορούσαμε επίσης να τον θεωρήσουμε πρωτοπόρο για την Καρδίτσα και να δεχθούμε τη

---

60. Παγανός, *Φωτογραφία*, 47.

61. Την τέχνη τους βλέπουμε στα πορτρέτα των δύο αδελφών (Εικ. 1 και 2).

62. Παγανός, *Φωτογραφία*, 47. Πριν από αυτούς το είχαν κάνει και οι αδελφοί Στουρνάρα στον Βόλο Βλ. Ν. Μπονόβας, «Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα», στο: *Το Άγιον Όρος στα Χρόνια της Απελευθέρωσης, Αφιέρωμα στην Εκατονταετηρίδα της Απελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912)*, Θεσ/νίκη 2012, 283-311.

63. *Πανθεσσαλικό Λεύκωμα*, Βόλος 1927, 305.

64. Γραίκος.

65. Ευχαριστώ θερμά τον ιστορικό Γιώργο Γάσια για την επισήμανση αυτή.

γνώμη του Βογιατζή ότι «και μόνη η παρουσία στην Καρδίτσα του Νίκου Δόντα δημιουργεί κάποιο ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες»[66].

Στο πρόσωπο του Δόντα συναντούμε έναν σύγχρονο πολυσχιδή επαγγελματία. Ο συνδυασμός τριών επαγγελμάτων τον οδήγησε στην πλήρη ένταξή του στο οικονομικό και κοινωνικό περιβάλλον της πόλης. Σίγουρα θα ήταν εγγεγραμμένος σε κάποιο από τα Σωματεία της πόλης, ίσως εκείνο των εμπόρων ή των βιοτεχνών. Μελετώντας τη ζωή του συνειδητοποιούμε ότι ένας νεαρός 25 ετών, που έζησε δέκα ολόκληρα χρόνια απομονωμένος στο Άγιον Όρος, γυρίζει στην πατρίδα του ως ένας ώριμος καλλιτέχνης που έχει αποφασίσει για το μέλλον του και εντάσσεται άμεσα στον κύκλο των επαγγελματιών της Καρδίτσας.

Το 1927 «*πλούτος άφθονος έχει εισρεύσει εις τους Καρδιτσιώτες, η ύπαρξις δε μεγάλων εταιρειών καπνού και ισχυρών οικονομικών οργανισμών, ως είνε αι διάφοροι Τράπεζαι και Τραπεζιτικά Γραφεία, είνε μία αψευδής μαρτυρία της σημερινής οικονομικής της Καρδίτσης ευρωστίας και του αυριανού ελπιδοφόρου μέλλοντος*»[67]. Την ίδια ακριβώς εποχή οι δύο επαγγελματίες παίρνουν την απόφαση να διαφημιστούν: «Το Καλλιτεχνικόν Φωτογραφείον και Εργαστήριον Ζωγραφικής Αδερφών Δόντα αναλαμβάνει πάσης φύσεως καλλιτεχνικάς εργασίας. Εκτελεί με επιμέλειαν και ειδικήν επεξεργασίαν μεγενθύσεις ως και ελαιογραφίας, φωτοπαστέλ, με τιμάς ηλαττωμένας. Εφιστά δε την προσοχήν από τους διαφόρους πλανοδίους εκτελούντας παραγγελίας μεγενθύσεων τελείως ατέχνους»[68].

Μέχρι τον θάνατο του Αργύρη το 1937, τα δύο αδέλφια δουλεύουν από κοινού. Σύντομα, όμως, και ο Νικόλαος, που από ετών έχει ως βοηθό και τον πρωτότοκο γιο του Πραξιτέλη, θα πεθάνει και το έργο τους θα ταφεί στη φρίκη και την τραγωδία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Σε δημοσιεύματα εφημερίδων της πόλης[69], αποτυπώνεται η εξαίρετη προσωπικότητα των δύο αδελφών. Δεν ενδιαφέρονταν για την προσωπική προβολή τους, αλλά δούλευαν ασταμάτητα μέσα στο εργαστήριό τους, γιατί η τέχνη ήταν γι' αυτούς η «πραγματική» ζωή τους. Επίσης, είναι αξιοσημείωτος ο επαγγελματικός και, σε πολλές περιπτώσεις, ο πρωτότυπος τρόπος, σύμφωνα με τον οποίο δούλευαν και προωθούσαν τη δουλειά τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι είχαν βιβλίο, όπου σημείωναν τους πελάτες που φωτογράφιζαν, και ότι διαφήμιζαν τη δουλειά τους σε τοπική εφημερίδα.

---

66. Βογιατζής, *Η Θεσσαλική ζωγραφική*, 131.

67. *Πανθεσσαλικό Λεύκωμα*, 305.

68. Εφημερίδα «*Θεσσαλική Φωνή*» Καρδίτσας 17.6.1927.

69. *Πανθεσσαλικόν Λεύκωμα*, 347. Εφημερίδα «*Θεσσαλική Φωνή*» Καρδίτσας 10.11.1930. Εφημερίδα «*Θεσσαλική Φωνή*» Καρδίτσας 16.2.1933.

Το 2000 (26 Μαΐου - 15 Ιουλίου) η Δημοτική Πινακοθήκη[70] και το Λαογραφικό Μουσείο Λάμπρου και Ναυσικάς Σακελλαρίου[71], αναγνωρίζοντας ότι το άγνωστο σε πολλούς νεότερους έργο του πρέπει να γίνει γνωστό, οργάνωσε με μεγάλη επιτυχία αναδρομική έκθεση εικόνων, πορτρέτων και φωτογραφιών του[72].

70. Στο καλαίσθητο έντυπο, με επιμέλεια της Μαρίας Γιαννέλου, την εισαγωγή στην τέχνη του Νικολάου Δόντα έχει γράψει η ιστορικός Τέχνης Μαγδαληνή Κουμπαρέλου, τη δε επιμέλεια της Έκθεσης είχαν από κοινού.

71. Από την Φένια Λέκκα και τον Πέτρο Κομπορόζο προωθείται στην αρμόδια Εφορεία αίτημα κήρυξης του έργου του Νικολάου Δόντα ως «διατηρητέου». Μετά τη συντήρηση θα καταστεί δυνατή και η μελέτη του, ώστε να φανεί η καλλιτεχνική του δεινότητα.

72. Ευχαριστίες οφείλω στους: Στέλλα Δόντα, Φένια Λέκκα, Πέτρο Κομπορόζο, Μαρία Γιαννέλου, Μάγδα Κουμπαρέλου, Φώτη και Φωφώ Βογιατζή, Γεώργιο Κλήμο, Δημήτριο Καλούσιο, τ. Υπουργό Σπύρο Ταλιαδούρο, Δήμαρχο Φώτη Αλεξάκο, τ. Δήμαρχο Δημήτρη Αρχοντή, Βάσω Μπαρμπαρούση, Μένιο Καλυβιώτη, Ηλία Παγανό, Λίτσα και Δήμο Δόικου, Χαρίλαο Φατόλα, πατέρα Ηλία Αδαμόπουλο, Βασίλειο Τάκη, Ανδρέα Γεωργίου, Ντίνα Πράντζου, Βίκτωρα Γκούμα, Μάνθο Γιολδάση, Γιώργο Κωνσταντάκο, Μαρίτσα Σπύρου, Μιχάλη Πουλάκη, Βάσω Ιωάννου και όλους, όσοι μου έδωσαν πληροφορίες,, μόλις έμαθαν ότι ασχολούμαι με την οικογένεια του πατέρα μου.



Εικ. 1.
Καρδίτσα.
Οικία Στέλλας Δόντα.
Φωτογραφικό
πορτρέτο
Νικολάου Δόντα
(ΑΦΟΙ ΔΟΝΤΑ).



Εικ. 2.
Καρδίτσα.
Οικία Στέλλας Δόντα.
Φωτογραφικό
πορτρέτο
Αργύρη Δόντα
(ΑΦΟΙ ΔΟΝΤΑ).



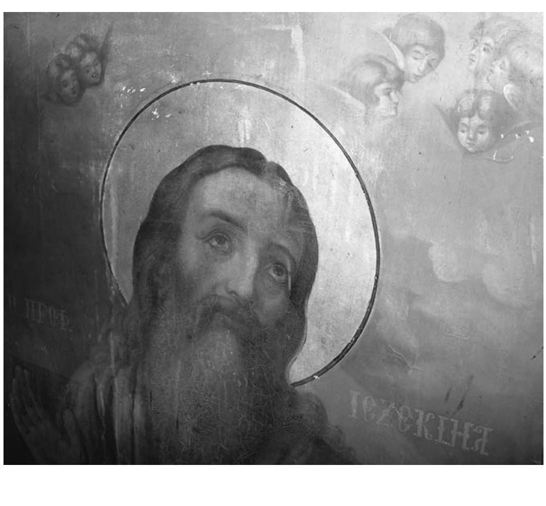
Εικ. 3.
Στην κατοχή μου.
Πορτρέτο μοναχού
με κάρβουνο.
(Ηλίας Ζωγράφος).



Εικ. 4.
Καρδίτσα.
Ι. Ν. Ευαγγελιστρίας
(1932).
Προσκυνητάρι.
Ἡ Ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ.
Αφιέρωμα
των αρτοποιών
της Καρδίτσας (1912,
Λαογραφικό Μουσείο).



Εικ. 5.
Καρδίτσα.
Ι.Ν. Αγ. Κωνσταντίνου
(1911).
Δεσποτική εικόνα
του *Άγίου Νικολάου*
(1914,
Λαογραφικό Μουσείο).



Εικ. 6.
Καρδίτσα.
Ι.Ν. Αγ.
Κωνσταντίνου
(1911).
Φορητή εικόνα
του *Προφήτη*
Ἰεζεκιήλ
(αποθηκευμένη
στον γυναικωνίτη,
λεπτομέρεια,
Λαογραφικό
Μουσείο).



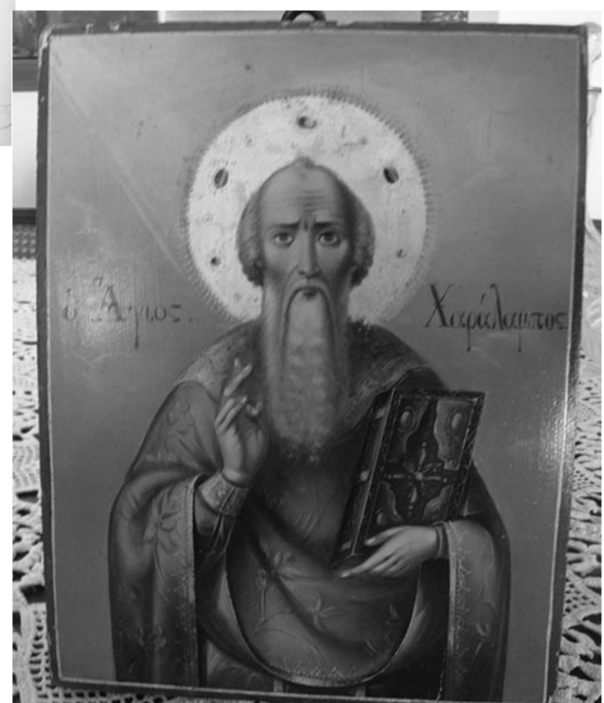
Εικ. 7. Καρδίτσα. Ι.Ν. Αγ. Κωνσταντίνου (1911). Κεντρικό τμήμα του τρούλου (1935, Λαογραφικό Μουσείο).



Εικ. 8. Καρδίτσα. Οικία Στέλλας Δόντα. *Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ* (αχρονολόγητη, Δημοτική Πινακοθήκη).



Εικ. 9.
Καρδίτσα.
Ι.Ν. Αγ. Παρασκευής (1896).
Δεσποτική εικόνα
του *Ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου*
(1937, Λαογραφικό Μουσείο).



Εικ. 10.
Στην κατοχή μου.
Εικόνα του
Ἁγίου Χαραλάμπους
(Ηλίας Ζωγράφος).



Εικ. 11. Καρδίτσα. Συλλογή Ταλιαδούρου. Ο Δημήτριος Τερτίπης. Ελαιογραφία. (Θωμάς Στεργιόπουλος.)



Εικ. 12. Καρδίτσα. Δημοτική Πινακοθήκη. Ο Μητροπολίτης Ιεζεκιήλ. Ελαιογραφία. (Δημοτική Πινακοθήκη.)

Μαρία Δ. Καγιαδάκη

ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΕΝΟΣ ΥΠΟ ΑΝΕΓΕΡΣΗ ΝΑΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ.

Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) είναι γνωστός ως ένας από τους πρώτους ζωγράφους της μετα-επαναστατικής Αθήνας με ευρωπαϊκή παιδεία, ως δάσκαλος στο Σχολείο των Τεχνών (1843-1863) και ως πρωτοπόρος Έλληνας φωτογράφος. Βάσει των λιγοστών έργων που του αποδίδονται, το όνομά του συνδέεται με προσωπογραφίες των Αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης και της «καλής» κοινωνίας της Αθήνας, καθώς και με ελάχιστα φιλολογικά και θρησκευτικά θέματα[1]. Η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται στην τελευταία κατηγορία, δηλαδή στα έργα θρησκευτικού περιεχομένου. Μία σειρά εγγράφων που σώζεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ), η οποία είναι αποκαλυπτική για τις σπουδές του Φίλιππου Μαργαρίτη, μας παρέχει σημαντικά στοιχεία για την εξάσκηση του καλλιτέχνη πάνω σε έργα θρησκευτικής θεματολογίας. Τα νέα τεκμήρια συμπληρώνουν τις γνώσεις μας για ένα διάστημα στη ζωή του Φίλιππου Μαργαρίτη για το οποίο ελάχιστα μας είναι γνωστά και ενισχύουν την τεκμηρίωση των έργων του. Παράλληλα, μας παρέχουν πληροφορίες για τη σχεδιαζόμενη διακόσμηση του Μητροπολιτικού Ναού του Σωτήρος της Αθήνας.

Όπως αποδεικνύουν τα έγγραφα των ΓΑΚ, το 1834 ο Φίλιππος Μαργαρίτης λαμβάνει ετήσια υποτροφία από το ελληνικό κράτος για να σπουδάσει στη Ρώμη. Ο μοναδικός όρος που τίθεται στην απόφαση χορήγησης της υποτροφίας είναι να στείλει στην Αθήνα, πριν το τέλος των σπουδών του ως δείγμα της δουλειάς του, το αντίγραφο ενός έργου «μεγάλου» ζωγράφου σε φυσικό μέγεθος. Η ενδεχόμενη θετική αξιολόγηση του έργου του από την

1. Για τον Φίλιππο Μαργαρίτη βλ. Μ. Δ. Καγιαδάκη, *Οι ζωγράφοι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης. Τα πρώτα καλλιτεχνικά εργαστήρια στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008 (στο εξής: Καγιαδάκη, *Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*), όπου και βιβλιογραφία.

Κυβέρνηση, θα παρείχε τη δυνατότητα παράτασης της υποτροφίας για ένα ακόμη έτος[2].

Πράγματι, ο Μαργαρίτης ένα χρόνο μετά στέλνει ένα αντίγραφο έργου του Ραφαήλ και συγκεκριμένα μία εικόνα με θέμα τον *Ιησού Χριστό*. Το συνοδεύει με μερικά προσχέδια, ο αριθμός των οποίων δεν προσδιορίζεται στη σωζόμενη αλληλογραφία, για ένα έργο με θέμα το *Χριστό και τους Δώδεκα Αποστόλους* και ζητά την έγκριση να το εκτελέσει, καθώς ο ίδιος δεν έχει τη δυνατότητα να επωμιστεί το κόστος. Η θεματολογία και το πρότυπο που επιλέγει ανταποκρίνεται απόλυτα στο πνεύμα διδασκαλίας που κυριαρχεί στις ευρωπαϊκές Ακαδημίες της εποχής και παράλληλα εκπληρώνει τους όρους της υποτροφίας. Ο Μαργαρίτης συντάσσει μία επιστολή για να συνοδεύσει το έργο, με την οποία ζητά από τον αρμόδιο γραμματέα να παρουσιάσει τη δουλειά του στον Όθωνα, ενώ τονίζει την αφοσίωση και τη συνέπειά του στις σπουδές και τις υποχρεώσεις του. Ταυτόχρονα, υπογραμμίζοντας την ανάγκη του γένους για αυτού του είδους τις εικόνες, ζητά να του αποδοθούν, ως συμπαράσταση στις αφόρητες δαπάνες της τέχνης, τα έξοδα που είχε κάνει για την κορνίζα, το κιβώτιο και την αποστολή και τα οποία ανέρχονται στο ποσό των 22 διστήλων[3]. Η ανταπόκριση του Γραμματέα των Εξωτερικών Σχέσεων στην Αθήνα, Ι. Ρίζου, είναι θετική: παρουσιάζει το έργο στο βασιλιά με ευμενή σχόλια. Με το επιχείρημα ότι ο νεαρός ζωγράφος βρίσκεται πολύ κοντά στο στόχο του και ότι θα είναι κρίμα να μην τον εκπληρώσει, προτείνει την παράταση της υποτροφίας για ένα χρόνο. Θετική είναι η εισήγησή του και ως προς την απόδοση των υπολοίπων εξόδων[4]. Έτσι, λίγους μήνες αργότερα, το Νοέμβριο του 1835, ο Όθωνας εγκρίνει την ανανέωση της επιχορήγησης για ένα έτος, την κάλυψη των εξόδων του Μαργαρίτη (ύψους 132 δραχμών) και της δαπάνης για τη μεταφορά της εικόνας από το Λιβόρνο στην Αθήνα (40 δραχμές). Ταυτόχρονα ζητά να υποβληθεί πρόταση για την εκκλησία ή κάποιο άλλο ιερό κατάστημα, στο οποίο θα

2. Η υποτροφία εγκρίθηκε με το υπ' αρ. 14126/08-20.06.1834 Β.Δ. Βλ. «Αναφορικά με το ζωγράφο-υπότροφο Φίλιππο Μαργαρίτη», εισήγηση στη γαλλική γλώσσα με ημερομηνία 2/14 Ιουλίου 1835, *ΓΑΚ, Αρχείο Γραμματείας/Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίου Εκπαιδεύσεως, περίοδος 1833-1848, φάκ. 3150* (στο εξής: *ΓΑΚ, φάκ. 3150*), αρ. 5.

3. Βλ. επιστολή του Μαργαρίτη με ημερομηνία 1/25 Μαΐου 1835, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 4. Σώζεται επίσης η επιστολή του Παναγιώτη Πάλη, προξένου της Ελλάδας στο Λιβόρνο, με την οποία διαβιβάζει στο Ρίζο το κιβώτιο, την επιστολή του Μαργαρίτη και τη φορτωτική ομολογία του πλοιάρχου που μετέφερε το δέμα. Η αποστολή του κιβωτίου προκάλεσε μία γραφειοκρατική αλληλουχία, σχετικά με την παραλαβή του και την είσπραξη ή μη τελωνειακών φόρων. Βλ. *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 2, 3, 6, 7, 8, 9.

4. «Αναφορικά με το ζωγράφο-υπότροφο Φίλιππο Μαργαρίτη», εισήγηση στη γαλλική γλώσσα με ημερομηνία 2/14 Ιουλίου 1835, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 5.

αφιερωθεί η εικόνα του νεαρού σπουδαστή[5]. Η Γραμματεία εισηγείται την τοποθέτηση της εικόνας με θέμα τον *Ιησού Χριστό* στο ναό του Σωτήρος και την προσωρινή εναπόθεσή της στο ναό της Αγίας Ειρήνης, σε μέρος όπου δεν θα μπορούσε να καταστραφεί[6]. Η πρόταση αυτή γίνεται αποδεκτή από τον Όθωνα[7] και η εικόνα παραλαμβάνεται από την Γραμματεία των Εκκλησιαστικών τον Ιούλιο του 1836[8].

Η ανέγερση του Μητροπολιτικού ναού του Σωτήρος, ως συμβόλου αιώνιας ευγνωμοσύνης για την απελευθέρωση και ως μέσο ενίσχυσης της πίστης των νεότερων γενεών, είχε ρυθμιστεί με βασιλικό διάταγμα το 1834[9]. Ωστόσο, την εποχή της έκδοσης της απόφασης για το έργο του Μαργαρίτη η ανοικοδόμηση του ναού δεν είχε ακόμη ξεκινήσει, γι' αυτό και ως χώρος φύλαξης επιλέχθηκε η εκκλησία της Αγίας Ειρήνης, που λειτουργούσε προσωρινά ως Μητρόπολη[10]. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το έργο προορίζεται για το σπουδαιότερο ναό της πόλης, ένα νέο ιερό χώρο, στον οποίο αποδίδεται ξεχωριστή και συμβολική σημασία. Δεν είναι τυχαίο ότι η ανάθεση του σχεδιασμού του θα γινόταν κατόπιν διαγωνισμού μεταξύ Ελλήνων και ξένων αρχιτεκτόνων, ενώ στο εσωτερικό θα κατασκευαζόταν μνημείο από ειδικούς τεχνίτες. Η ανέγερσή του, μάλιστα, συνδέθηκε άμεσα με το Βαυαρό βασιλιά, καθώς, σύμφωνα με τη διατύπωση του σχετικού διατάγματος, ο ναός όφειλε να μεταφέρει στις επόμενες γενιές

---

5. Βλ. την υπ' αρ. 1793 απόφαση με υπογραφή 18/30 Νοεμβρίου 1835, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 10, η οποία διαβιβάστηκε στη Γραμματεία των Εκκλησιαστικών και από εκείνη στων Εξωτερικών για να κοινοποιηθεί στον Μαργαρίτη. Βλ. «Περί του ζωγράφου Φίλιππου Μαργαρίτη», *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 11. Η κοινοποίηση υπογράφηκε στις 2/12 Ιανουαρίου 1836.

6. «Αναφορικά με την εικόνα του Ιησού Χριστού, σταλμένη από το Φίλιππο Μαργαρίτη», έγγραφο στη γαλλική γλώσσα με ημερομηνία 20 Ιουνίου/2 Ιουλίου 1836, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 12.

7. «Περί της εικόνος του Ιησού Χριστού σταλείσας παρά του Κ. Μαργαρίτου», υπ' αρ. 12639 Β.Δ. με ημερομηνία 29 Ιουνίου/11 Ιουλίου 1836, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 13. Η απόφαση κοινοποιείται στον Διοικητή Αττικής, προκειμένου με τη σειρά του να ενημερώσει τους αρμόδιους επιτρόπους, ώστε να φροντίσουν για την τοποθέτηση της εικόνας σε ασφαλές μέρος. Βάσει της ίδιας απόφασης, η Γραμματεία των Εκκλησιαστικών παρέλαβε την εικόνα. Βλ. «Περί της εν τω *ναώ* της Αγ. Ειρήνης προσωρινής εναποθέσεως μιας εικόνας του Ιησού Χριστού», *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 14.

8. Δηλοποίηση παραλαβής της 11ης Ιουλίου 1836, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 15.

9. Η ανέγερση επισημοποιήθηκε με το υπ' αρ. 5 Β.Δ. της 25ης Ιανουαρίου/6ης Φεβρουαρίου 1834 («Περί ανεγέρσεως ναού του Σωτήρος»). Η έναρξη των εργασιών αποφασίστηκε αρκετά χρόνια αργότερα, με το υπ' αρ. 12 Β.Δ. της 18ης/30ης Μαρτίου («Περί ανεγέρσεως ναού του Σωτήρος εις Αθήνας»), που δημοσιεύτηκε στις 11 Απριλίου 1838. Τελικά το έργο εγκαταλείφθηκε. Βλ. Κ. Η. Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Αθήνα ⁴1999, 35, 75 (στο εξής: Μπίρης, *Αι Αθήναι*).

10. Το σχέδιο του ναού ανατέθηκε στον Ludwig Lange, αλλά ματαιώθηκε λόγω έλλειψης χρημάτων. Βλ. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 78-79. Για το ναό της Αγίας Ειρήνης βλ. ό.π., 50, 156. Ο ναός χρησιμοποιήθηκε και αργότερα για τη φύλαξη έργων υποτρόφων.

την αντίληψη που είχε ο πρώτος και μεγαλύτερος φιλέλληνας για τους Έλληνες. Όλα τα παραπάνω καθιστούν την απόφαση τοποθέτησης της εικόνας στο συγκεκριμένο ναό ουσιαστικό δείγμα καλλιτεχνικής αναγνώρισης του Μαργαρίτη. Παρόλο που δεν είναι ακόμη καταξιωμένος καλλιτέχνης, το έργο του θα πρέπει να θεωρήθηκε κατάλληλο γι' αυτόν το χώρο, λόγω της συμπόρευσής του με τις τάσεις της δυτικής ζωγραφικής και με την ευρωπαϊκή αισθητική. Η επιλογή αυτή μας δίνει μία ιδέα για το είδος της τέχνης που προωθούνταν για την εικονογράφηση της συγκεκριμένης εκκλησίας. Παράλληλα μας προκαλεί κάποια έκπληξη, γιατί, παρά τις πομπώδεις διατυπώσεις του διατάγματος για τους αρχιτέκτονες και τους καλλιτέχνες που θα αναλάμβαναν το σχέδιο και τη διακόσμηση του ναού και τη διαδικασία επιλογής τους, εδώ διαπιστώνουμε μία τυχαία και αποσπασματική επιλογή μέρους του διακόσμου του.

Λίγους μήνες πριν την ολοκλήρωση του δεύτερου έτους της υποτροφίας, ο Μαργαρίτης απευθύνει επιστολή προς τον Γραμματέα της Παιδείας και των Εκκλησιαστικών, με την οποία εκφράζει τις ευχαριστίες του για την απόφαση ανάληψης των εξόδων του έργου. Ταυτόχρονα όμως τον ενημερώνει ότι δεν έχει λάβει ακόμη το χρηματικό ποσό που του οφείλεται. Το σημαντικότερο στοιχείο που προκύπτει, ωστόσο, από την επιστολή είναι ότι ο Μαργαρίτης αναφέρεται σε μία νέα εικόνα με θέμα τον *Άγιο Σεβαστιανό*. Μάλιστα δεν πρόκειται για αντιγραφή, αλλά για δική του σύνθεση. Όντας πλέον σε ανώτερο επίπεδο σπουδών, την περίοδο αυτή ο Μαργαρίτης ασκείται με ζωντανό μοντέλο. Σύμφωνα με την επιστολή του, ο *Άγιος Σεβαστιανός* έγινε με γυμνό μοντέλο και κόστος 31,5 δίστηλα. Πιο συγκεκριμένα, το μοντέλο κόστισε 14 ½ δίστηλα και η κορνίζα, το κιβώτιο και τα έξοδα του τελωνείου 17, ποσό που ο καλλιτέχνης ομολογεί ότι δεν είχε ξοφλήσει, λόγω του περιορισμένου μισθού του. Στην ίδια επιστολή υποστηρίζει ότι η υποτροφία δεν επαρκεί για να καλύψει τις ανάγκες του για τη διαμονή, τη διατροφή, την ενδυμασία και τα δίδακτρά του και ζητά την αύξησή της, επαναλαμβάνοντας την πρόθεσή του να φιλοτεχνήσει με έξοδα της κυβέρνησης μία εικόνα με θέμα τον *Ιησού Χριστό και τους 12 Αποστόλους*. Ενδιαφέρον έχουν και οι απόψεις που διατυπώνει εν όψει της λήξης της υποτροφίας του για να στηρίξει την παραμονή του στη Ρώμη. Τέλος, ζητά να δίνονται τα ποσά που του αναλογούν στον αδελφό του Δημήτριο, να του αποδοθεί το ποσό των 321 δραχμών για τα έργα που είχε φιλοτεχνήσει, αλλά και να καθοριστεί σε ποιόν θα έπρεπε να χαρίσει το τελευταίο έργο του[11].

Το αίτημα του Μαργαρίτη διαβιβάζεται στο βασιλιά με θετική εισήγηση[12].

---

11. Επιστολή του Φ. Μαργαρίτη, σύμφωνα με την οποία η απόφαση για τον πρώτο πίνακα του κοινοποιήθηκε από τον πρόξενο της Αγκόνας στις 26 Ιανουαρίου 1836. Βλ. *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 16.

12. «Αναφορικά με το μαθητή της ζωγραφικής Φίλιππο Μαργαρίτη», εισήγηση στη γαλλι-

Σ' αυτή, εκτός από τα θέματα που σχετίζονται με την παράταση της υποτροφίας, γίνεται αναφορά στο δεύτερο πίνακα, μία προσωπική σύνθεση ίσων διαστάσεων με την προηγούμενη, την οποία ο καλλιτέχνης θέτει στη διάθεση της κυβέρνησης. Ο Ρίζος εισηγείται την παράταση της υποτροφίας μέχρι τον Ιούνιο του 1837, την ανάληψη του κόστους του πίνακα, αλλά και την απαλλαγή του καλλιτέχνη από την υποχρέωση αποστολής ενός νέου έργου στο τέλος του έτους. Παράλληλα αντιπροτείνει την ενίσχυση του Μαργαρίτη με το ποσό των 200 δραχμών, που προφανώς θεωρήθηκε ουσιαστικότερη, καθώς θα τον διευκόλυνε στην προμήθεια των αναγκαίων υλικών ζωγραφικής. Το σύνολο των προτάσεων που διατυπώνονται στην εισήγηση γίνεται αποδεκτό από τον Όθωνα[13].

Την ίδια εποχή ο Μαργαρίτης στέλνει την εικόνα με θέμα τον *Άγιο Σεβαστιανό* βιδωμένη στο πίσω μέρος ενός κιβωτίου μαζί με δύο επιστολές, με τις οποίες απευθύνεται στον Όθωνα και στον Ρίζο. Στην πρώτη ζητά να συνεχιστεί η υποτροφία του και αναφέρει αυτό που προφανώς θεωρεί πιο σημαντικό, δηλαδή ότι το νέο έργο που στέλνει είναι αντιγραμμένο από τη φύση[14]. Στη δεύτερη επιστολή ζητά από τον αρμόδιο υπουργό να παρουσιάσει το έργο του στο βασιλιά με θετικό τρόπο, ώστε όχι μόνο να συνεχιστεί η υποτροφία του, αλλά και να αυξηθεί. Επίσης, υπενθυμίζει ότι δεν έχει λάβει ακόμη τις 321 δραχμές που του οφείλονται για τα δύο έργα. Εξαιρετικά σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο Μαργαρίτης προσκομίζει ταυτόχρονα, για να υποστηρίξει το αίτημά του, συστατική επιστολή του Thorvaldsen, ο οποίος είχε επισκεφτεί το σπουδαστήριό του και, αφού μελέτησε τα έργα, του υπέδειξε να συνεχίσει με θάρρος τις σπουδές του και του υποσχέθηκε ότι θα επανερχόταν για να τον συμβουλεύσει[15]. Ο Γραμματέας των Εκκλησιαστικών παρουσιάζει τον πίνακα στο βασιλιά, εκφράζοντας θετική άποψη για την πρόοδο του καλλιτέχνη και προτείνει την αφιέρωση του *Αγίου Σεβαστιανού* στην εκκλησία του Σωτήρος ή στο Εθνικό Μουσείο και την αποπληρωμή των εξόδων για την κατασκευή και την αποστο-

---

κή γλώσσα, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 17.

13. «Περί του Κυρίου Φ. Μαργαρίτου, Ζωγράφου», υπ' αρ. 13597 Β.Δ., 20 Ιουλίου/4 Αυγούστου 1836. Σύμφωνα με την απόφαση, το ποσό των 200 δραχμών θα καταβαλλόταν στο Μαργαρίτη από τον προϋπολογισμό του Δεκεμβρίου. Βλ. *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 18. Η Γραμματεία των Εκκλησιαστικών κοινοποίησε την απόφαση σε εκείνη των Εξωτερικών, ως αρμόδιας για να προβεί στις περαιτέρω ενέργειες. Βλ. «Περί του Κ. Φ. Μαργαρίτου, Ζωγράφου», *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 19.

14. Η επιστολή συντάχθηκε στη Ρώμη στις 10 Σεπτεμβρίου 1836, *ΓΑΚ, φάκ. 3150.* Στα ΓΑΚ σώζεται η αλληλογραφία που «καταγράφει» την πορεία του κιβωτίου από τη Ρώμη στην Αθήνα. Βλ. *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 20.α., 20.β. & 21.α.

15. Επιστολή του Φ. Μαργαρίτη με ημερομηνία 10 Σεπτεμβρίου 1836 και τόπο σύνταξης τη Ρώμη, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 21.γ. Σύμφωνα με τον Μαργαρίτη, του οφείλονταν 132 δραχμές για το προηγούμενο έργο και 189 για το νέο (102 για την κορνίζα, το κιβώτιο και τα τέλη και 87 για το μοντέλο).

λή του[16]. Το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου, ο Όθωνας αποφασίζει την παραχώρηση και αυτής της εικόνας στο ναό του Σωτήρος και την προσωρινή τοποθέτησή της στην εκκλησία της Αγίας Ειρήνης[17]. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι εκτός από τον Thorvaldsen[18], για τις δυνατότητες του νεαρού ζωγράφου γνωμοδοτεί αργότερα και ο J. F. Overbeck[19]. Τα στοιχεία που προκύπτουν από τις επιστολές αυτών των δύο καταξιωμένων καλλιτεχνών, αλλά και εκείνα που απορρέουν από τα υπόλοιπα έγγραφα των ΓΑΚ και αποδεικνύουν τη διάρκεια των σπουδών του Μαργαρίτη στη Ρώμη, όχι μέχρι το 1837, όπως είναι η επικρατούσα άποψη, αλλά μέχρι το 1839, συνιστούν αντικείμενο άλλης, υπό συγγραφής, μελέτης μου. Στο σημείο αυτό θα αρκεστούμε να αναφέρουμε ότι, μετά την επιστροφή του στην Αθήνα το 1840, ο Φίλιππος Μαργαρίτης κάνει επανειλημμένες προσπάθειες για να φύγει και πάλι στη Ρώμη και παρόλο που έχει τη θετική γνωμοδότηση του Όθωνα, η σχετική απόφαση δεν δημοσιεύεται ποτέ. Στο μεταξύ, τον Οκτώβριο του 1843, ο Μαργαρίτης διορίζεται στο Σχολείο των Τεχνών[20].

Συνοψίζοντας τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι, κατά τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στη Ρώμη, ο Μαργαρίτης ασκείται σε θρησκευτικά έργα, αντίγραφα των «μεγάλων δασκάλων» της ζωγραφικής, αλλά και σε δικές του συνθέσεις μεγάλου μεγέθους, που φιλοτεχνεί με ζωντανό μοντέλο. Στη θεματολογία και στο ύφος επηρεάζεται τόσο από το πρόγραμμα σπουδών και το καλλιτεχνικό κλίμα που επικρατεί στη Ρώμη, όσο και από τις υπαγορεύσεις της υποτροφίας, αλλά και τις προτιμήσεις του κοινού στην πατρίδα του. Ο τελευταίος παράγοντας σίγουρα τον απασχολεί και ιδιαίτερα η ικανοποίηση του Βαυαρού βασιλιά, στον οποίο απευθύνεται επανειλημμένα με στόχο να πετύχει την παράταση της οικονομικής του ενίσχυσης και την ανάληψη παραγγελιών.

16. Το συνολικό κόστος είναι 201 δραχμές. Ο Ρίζος προτείνει την αποπληρωμή του από τον προϋπολογισμό του Ιανουαρίου. Βλ. «Αναφορικά με τον πίνακα που έστειλε ο νέος ζωγράφος Φιλ. Μαργαρίτης», εισήγηση υπ' αρ. 9291 που συντάχθηκε στη γαλλική γλώσσα το Δεκέμβριο του 1836, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 22.

17. «Περί της εικόνος του Φ. Μαργαρίτου», υπ' αρ. 18803 απόφαση, 24 Δεκεμβρίου 1836/5 Ιανουαρίου 1837, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 23.

18. Συστατική επιστολή στην ιταλική γλώσσα με ημερομηνία 6 Σεπτεμβρίου 1836 και τόπο σύνταξης τη Ρώμη, *ΓΑΚ, φάκ. 3150*, αρ. 21.β.

19. Βλ. *ΓΑΚ, Αρχείο Γραμματείας/Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίου Εκπαιδεύσεως, περίοδος 1833-1848, φάκ. 3176.*

20. Β.Δ. της 22ας Οκτωβρίου 1843 «περί οργανισμού του Πολυτεχνείου». Σύμφωνα με το πρόγραμμα σπουδών που δημοσιεύεται το Νοέμβριο του ίδιου έτους, ο καλλιτέχνης διδάσκει ιχνογραφία στο Καθημερινό και στο Κυριακάτικο Σχολείο. Βλ. *Η Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 355, 8.11.1843 και αρ. 356, 11.11.1843. Για τη διδασκαλία των αδελφών Μαργαρίτη στο Σχολείο των Τεχνών βλ. Καγιαδάκη, *Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*, 117-137.

Οι πληροφορίες που μας παρέχει η σωζόμενη στα ΓΑΚ αλληλογραφία για τα έργα που φιλοτεχνεί ο Φίλιππος Μαργαρίτης στη Ρώμη με οδηγούν στην υπόθεση ότι οι εικόνες που αναφέρονται σ' αυτή συνδέονται με δύο ανυπόγραφες ελαιογραφίες της Εθνικής Πινακοθήκης. Πρόκειται για την *Ανάληψη* (αρ. 907) και τον *Άγιο Σεβαστιανό* (αρ. 532), που περιήλθαν στην Πινακοθήκη με τη δωρεά της συλλογής του Πολυτεχνείου ως έργα του Φίλιππου Μαργαρίτη[21].

Στο πρώτο έργο, που καταγράφεται με τον τίτλο *Ανάληψη*, εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος πάνω σε νέφος με το αριστερό πόδι ψηλότερα από το δεξί και τα δύο χέρια υψωμένα. Ένα κομμάτι ύφασμα είναι τυλιγμένο γύρω από τα πόδια και το δεξί χέρι, ενώ ο κορμός παραμένει γυμνός. Οι πληγές από τη Σταύρωση υποδηλώνονται με κόκκινο χρώμα στις παλάμες και στα πλευρά. Με μελαγχολικό και ήρεμο βλέμμα στρέφει το κεφάλι του ελαφρώς προς τα δεξιά. Περιβάλλεται από δόξα, αποδιδόμενη με χρυσές ακτίνες, που δημιουργούν την εντύπωση του ήλιου που ανατέλλει ή ενός τεράστιου φωτοστέφανου. Δύο άγγελοι τον πλαισιώνουν. Ο ένας μόλις ξεπροβάλλει μέσα από τα σύννεφα στη δεξιά πλευρά του πίνακα και ο δεύτερος πίσω από τον Χριστό, από την αριστερή πλευρά. Το χρυσό είναι το χρώμα που κυριαρχεί.

Ποια είναι όμως τα στοιχεία που οδηγούν στο συσχετισμό του *Ιησού* των σπουδαστικών χρόνων του Μαργαρίτη μ' αυτόν της Πινακοθήκης και σε ποια νέα συμπεράσματα μας οδηγούν; Ένα πρώτο χαρακτηριστικό που συνδέει τα δύο έργα είναι το κοινό θέμα και πρότυπο. Η εικόνα που έστειλε ο Μαργαρίτης είναι, κατά δήλωσή του, αντίγραφο ενός έργου του Ραφαήλ. Ο καλλιτέχνης ασκείται στην αντιγραφή έργων «μεγάλων» ζωγράφων και ιδιαίτερα του Ραφαήλ, όπως επιβεβαιώνεται και από σχέδιο που σώζεται σε ιδιωτική συλλογή[22]. Το έργο της Πινακοθήκης αναφέρεται στο πρωτόκολλο δωρεάς του ως *«Η Ανάληψις εκ των του Ραφαήλ»*[23]. Πράγματι, η *Ανάληψη* ακολουθεί το πρότυπο έργων του σπουδαίου Ιταλού καλλιτέχνη και ιδιαίτερα της νωπογραφίας στην «Αίθουσα της Υπογραφής» (Stanza della Segnatura) στο Βατικανό με τίτλο *«Η έρις για τα Άχραντα Μυστήρια» ή «Ο θρίαμβος της εκκλησίας» (Disputa)*, από την οποία απομονώνει την παράσταση του Ιησού αναλαμβανόμενου. Ένα δεύτερο στοιχείο προκύπτει από τα σχέδια που ο Μαργαρίτης έστειλε μαζί με

21. Για αναφορές στα έργα της Πινακοθήκης βλ. Καγιαδάκη, *Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*, 190-192, 328· Α. Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική Εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - Κέντρο Ελληνικών Ερευνών, 36, Αθήνα 2000, 148· Χρ. Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, Αθήνα 1993, 25, 159-160.

22. Βλ. Καγιαδάκη, *Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης*, 192, 338.

23. Βλ. υπ' αρ. 12519 πρωτόκολλο δωρεάς της 28ης Ιουλίου 1900, αρ. 66, Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

το έργο. Η σκηνή της *Ανάληψης*, η παράσταση που εικονογραφεί το πέρασμα του Ιησού από την επίγεια ζωή στην ουράνια βασιλεία, αποδίδεται συχνά σε δύο ζώνες: στην ουράνια, στην οποία ο Χριστός ανεβαίνει στον ουρανό ανάμεσα σε αγγέλους που φέρουν τη δόξα και στην επίγεια, όπου εικονίζεται η Παναγία με τους δώδεκα Αποστόλους και αγγέλους[24]. Ίσως, λοιπόν, το έργο της Εθνικής Πινακοθήκης να είναι το αρχικό δείγμα που απέστειλε ο Μαργαρίτης στον Όθωνα για να στηρίξει την πρότασή του να φιλοτεχνήσει μία μεγάλη εικόνα με τον *Χριστό και τους 12 Αποστόλους*. Από τα έγγραφα των ΓΑΚ προκύπτει ότι ο *Ιησούς Χριστός* έχει ολοκληρωθεί το Μάιο του 1835, όπως και τα προσχέδια της εικόνας με θέμα τον *Ιησού και τους 12 Αποστόλους*. Η ταύτιση των έργων μετατοπίζει την ημερομηνία δημιουργίας της *Ανάληψης* της Εθνικής Πινακοθήκης από τα χρόνια της διδασκαλίας του Μαργαρίτη στο Σχολείο των Τεχνών στην περίοδο των σπουδών του και συγκεκριμένα στο 1835.

Στο δεύτερο έργο, με τίτλο ο *Άγιος Σεβαστιανός*, ο άγιος εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης μετωπικά, σχεδόν από τη μέση και επάνω, ως ένας όμορφος, ημίγυμνος νεαρός με ευγενική έκφραση και με το βλέμμα στραμμένο διαγώνια προς τον ουρανό. Είναι δεμένος στον κορμό ενός δέντρου, με το δεξί χέρι ψηλά και το αριστερό πίσω από τη μέση, και καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα. Το κέντρο βάρους του σώματος του εικονιζόμενου πέφτει στη μία πλευρά, σε μία προσπάθεια να μειωθεί η αυστηρότητα και η μονοτονία της γεωμετρικής σύνθεσης και να δημιουργηθεί μια πιο ρεαλιστική και ζωντανή εικόνα. Η παράσταση αποδίδεται με μια τάση εξιδανίκευσης και ωραιοπάθειας, που θα τολμούσαμε να πούμε ότι εμπεριέχει στοιχεία ναρκισσισμού. Το μαρτύριο δεν απεικονίζεται, καθώς ο καλλιτέχνης παραλείπει τα βέλη και τις πληγές που συχνά συνοδεύουν το συγκεκριμένο θέμα. Το πρόσωπο δεν προδίδει το γεγονός, αλλά τονίζει την αξιοπρέπεια, την υπομονή και την ομορφιά του πρωταγωνιστή, που ίσως στον ουρανό ν' αντικρίζει το δρόμο προς τη Σωτηρία. Η σκηνή τοποθετείται μπροστά σε ένα τοπίο. Το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνει ο νεφελώδης ουρανός, που αποδίδεται με γαλάζιους και γκρι τόνους. Στο υπόλοιπο απλώνονται προοπτικά οι λόφοι με καφέ και κιτρινωπές αποχρώσεις. Κάθετοι και οριζόντιοι άξονες συνθέτουν ένα έργο με γεωμετρική και στέρεα δομή.

Το μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού είναι αγαπητό θέμα για τους ζωγράφους της Αναγέννησης. Άλλοτε εικονίζεται ως δυναμικός, ρωμαλέος άνδρας, που παραπέμπει στους αθλητές, τους ήρωες και τους θεούς της αρχαιότητας, και άλλοτε ως θηλυπρεπής έφηβος[25]. Ο Μαργαρίτης, κατά το πρώτο στάδιο των

24. Για τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της Ανάληψης βλ. Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ Χιλιετηρίδος*, διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1981.

25. Από τον 14ο αιώνα, ο Άγιος Σεβαστιανός συγκαταλέγεται στα πιο δημοφιλή θέματα. Τον 15ο αιώνα συμβολίζει την αισιόδοξη αντιμετώπιση του μέλλοντος. Τα βέλη σταδιακά μει-

σπουδών του, είναι υποχρεωμένος να μελετήσει και να αντιγράψει έργα των «μεγάλων δασκάλων», κάτι που δεν τον αφήνει ανεπηρέαστο. Προχωρώντας στο επόμενο στάδιο σπουδών, εξασκείται, σύμφωνα με τη διάρθρωση της ακαδημαϊκής διδασκαλίας, στη σπουδή με ζωντανό μοντέλο. Έτσι προκύπτει ο *Άγιος Σεβαστιανός*. Διαπιστώνουμε επίσης ότι στη Ρώμη, όπου βρίσκεται, επιλέγει ένα θέμα που δεν συνδέεται με την ορθόδοξη παράδοση. Η εικόνα ολοκληρώνεται το αργότερο μέσα στο καλοκαίρι του 1836, καθώς το Σεπτέμβριο την στέλνει στο βασιλιά. Στο έργο της Εθνικής Πινακοθήκης διακρίνουμε μια προσωπική και ρεαλιστική προσέγγιση, γεγονός που συνηγορεί υπέρ της υπόθεσης ότι προέρχεται από τις προσπάθειες που έκανε ως σπουδαστής πάνω στη μελέτη σε γυμνό μοντέλο. Στην απόδοσή του επιλέγει το πρότυπο της αρχαιοπρεπούς μορφής, «αποθρησκευτικοποιεί» το θέμα και δίνει, στην πραγματικότητα, μία μελέτη ανδρικού γυμνού. Η ακαμψία της μορφής και η «σκληρή» πραγμάτευση φωτός και σκιάς μπορούν να αποδοθούν σε απειρία του δημιουργού. Επομένως, το έργο της Πινακοθήκης μπορεί να είναι αποτέλεσμα της άσκησης στη σύνθεση και στο σχέδιο, μία σπουδή στην προοπτική, στις αναλογίες και στην απόδοση του σώματος και των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, μία εφαρμογή των «κανόνων» της τέχνης, στις οποίες ο Μαργαρίτης εξασκείται συστηματικά κατά την περίοδο των σπουδών του. Η αποδοχή της υπόθεσής μου συγκεκριμενοποιεί ως έτος δημιουργίας του έργου το 1836.

Η θρησκευτική θεματολογία και η αναζήτηση προτύπων στον Ραφαήλ, ο ιδεαλιστικός τόνος και η ηθικοπλαστική διάθεση, το ύφος και οι χρωματικές επιλογές είναι στοιχεία που συνδέουν τα σπουδαστικά έργα του Μαργαρίτη με εκείνα των Ναζαρηνών ζωγράφων[26], υποδεικνύοντας την πιθανή γνωριμία Μαργαρίτη–Overbeck και την ενδεχόμενη αιτία της θετικής προδιάθεσης του Γερμανού καλλιτέχνη και πρωταγωνιστή του κινήματος προς τον Έλληνα σπουδαστή.

Το πιο σημαντικό στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι τα έργα της Ρώμης ταυτίζονται με αυτά της Εθνικής Πινακοθήκης είναι η θεματική τους. Αν και η μεταξύ τους διαφορά στο μέγεθος, βάσει της τεκμηρίωσης της Πινακοθήκης, δεν συγκλίνει με τις περιγραφές στα σωζόμενα έγγραφα, που κάνουν λόγο για δύο ίδιων διαστάσεων έργα, θα πρέπει να επισημανθεί ότι στο επίσημο πρωτόκολλο παράδοσης της Συλλογής του Πολυτεχνείου οι καταγεγραμμένες

ώνονται, με αποτέλεσμα συχνά να θυμίζει απεικονίσεις του Απόλλωνα, του Άδωνη ή ακόμη και του Έρωτα. Βλ. R. Marie, R. Hagen, *What Great Paintings have to say*, I, 2005, 114-115.

26. Για την επιρροή που έχει επισημανθεί στα δύο έργα από τη ζωγραφική των Ναζαρηνών βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της Ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, 77.

διαστάσεις των έργων σχεδόν συμπίπτουν[27]. Εξάλλου, το στοιχείο αυτό δεν θα πρέπει να είναι καθοριστικό, καθώς σε κανένα σημείο της αλληλογραφίας των ΓΑΚ δεν αναφέρονται οι ακριβείς διαστάσεις των δύο έργων.

Ένα κρίσιμο θέμα που παραμένει προς διερεύνηση είναι η τύχη των εικόνων μετά την τοποθέτησή τους στην εκκλησία της Αγίας Ειρήνης. Η ανέγερση του ναού του Σωτήρος, όπου προβλεπόταν η ανάρτηση των έργων, εγκαταλείφθηκε και ο ναός της Αγίας Ειρήνης, όπου φυλάσσονταν προσωρινά, κατεδαφίστηκε για να κτιστεί μία νέα εκκλησία. Η έρευνά μου στο σημερινό ναό της Αγίας Ειρήνης, αλλά και στη Μητρόπολη των Αθηνών, δεν απέδωσε στον εντοπισμό των συγκεκριμένων έργων. Στο σημείο αυτό, είναι χρήσιμο να υπενθυμίσω ότι ο αρχικός πυρήνας της Πινακοθήκης του Σχολείου των Τεχνών που ιδρύθηκε το 1841 συγκροτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από μία συλλογή εικόνων που είχε περιέλθει στο Υπουργείο των Εσωτερικών. Δεν θεωρώ απίθανη την εκδοχή τα έργα του Μαργαρίτη να παρέμειναν στο Υπουργείο και από εκεί να μεταβιβάστηκαν στο Πολυτεχνείο[28]. Μόνο εφόσον καταγραφεί η πορεία των εικόνων μετά την άφιξή τους στην Αθήνα, θα είναι δυνατή η ασφαλής ταύτιση των έργων της Πινακοθήκης με εκείνα που αναφέρονται στα έγγραφα των ΓΑΚ ή η συμπλήρωση της εργογραφίας του καλλιτέχνη με δύο νέα έργα της σπουδαστικής περιόδου, τα οποία μέχρι σήμερα λανθάνουν. Ωστόσο, τα νέα στοιχεία συγκλίνουν, κατά τη γνώμη μου, προς την ταύτιση των έργων που αναφέρονται στα έγγραφα με εκείνα της Πινακοθήκης.

---

27. Στην τεκμηρίωση της ΕΠΜΑΣ η *Ανάληψη* εμφανίζεται ως 140x101 εκ. και ο *Άγιος Σεβαστιανός* ως 99x74 εκ., ενώ στο πρωτόκολλο παράδοσης τα έργα καταγράφονται με διαστάσεις 145x113 εκ. και 150x100 εκ. αντίστοιχα. Βλ. Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

28. Για την ίδρυση της Πινακοθήκης βλ. Κ. Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήναι 1957, 57-58.

Πέτρος Καψούδας

Η ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΤΩΝ ΓΑΛΑΤΣΙΑΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Με το άρθρο του «Περί των Γαλατσιάνων Ζωγράφων του Αγίου Όρους» στα πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη* ο Ιωακείμ Παπάγγελος έβαλε σε τάξη τη χρονική διαδοχή των ζωγράφων της συνοδείας και τα έργα τους[1]. Με την παρούσα εργασία ανιχνεύεται η παρουσία της συνοδείας στη μονή Παντοκράτορος και τα έργα της σ' αυτήν και τα εξαρτήματά της.

Το εργαστήρι των Γαλατσιάνων ζωγράφων εμφανίζεται στη μονή Παντοκράτορος – τουλάχιστον σύμφωνα με τα σωζόμενα στοιχεία – στα 1819, οπότε ο Βενιαμίν με τον αδερφό του Μακάριο ιστορούν το παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου. Έχουν ήδη περάσει πέντε χρόνια από τον θάνατο του Μακαρίου, θείου τους και ιδρυτή της συνοδείας, και ο Βενιαμίν ως γηραιότερος αλλά και ικανότερος ζωγράφος έχει αναλάβει την ηγεσία.

Το παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου είναι ένα τυπικό αθωνικό μονόχωρο παρεκκλήσιο, ενταγμένο στο ευρύτερο οικοδομικό συγκρότημα της δυτικής κόρδας. Πρόκειται για έναν ορθογώνιο χώρο, διαστάσεων 3,80x6,70 μ., στο τρίτο επίπεδο της πτέρυγας, δίπλα στην τράπεζα της μονής. Η μοναδική θύρα βρίσκεται στο δυτικό πέρας της βόρειας πλευράς, ενώ στο μέσον περίπου της ίδιας πλευράς ανοίγεται και ένα μικρό τετράγωνο παράθυρο. Ο κεντρικός χώρος καλύπτεται με χαμηλό τυφλό τρούλο, ενώ ο νάρθηκας με εγκάρσια ημικυλινδρική καμάρα. Οι τοιχογραφίες διατηρούνται σε καλή κατάσταση και οι μικρής έκτασης φθορές οφείλονται στα γενικότερα στατικά προβλήματα της δυτικής πτέρυγας. Το παρεκκλήσιο περιλήφθηκε στις εργασίες αποκατάστασης της πτέρυγας το 2007 και οι τοιχογραφίες συντηρήθηκαν και στερεώθηκαν.

Όσον αφορά την αγιογράφηση, η θρησκευτική ζωγραφική έχει από καιρό δώσει τη λύση στα προβλήματα ένταξης του εικονογραφικού προγράμματος σε τέτοιου είδους χώρους και οι ζωγράφοι αναπτύσσουν τις παραστάσεις στον πε-

1. Ι. Παπάγγελος, «Περί των Γαλατσιάνων Ζωγράφων του Αγίου Όρους», στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη (Θεσσαλονίκη 20-21 Νοεμβρίου 1997). Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1998, 253-294, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

ριορισμένο χώρο, απεικονίζοντας μόνο τις απαραίτητες πολυπρόσωπες ευαγγελικές σκηνές (Εικ. 1). Η πρώτη ζώνη της εικονογράφησης, που φτάνει μέχρι τη γένεση των καμαρών, καλύπτεται από όρθιους αγίους και συγκεκριμένα τους αγίους Θεοδόσιο τον Κοινοβιάρχη, Αντώνιο, Παντελεήμονα, Γεώργιο, Αρτέμιο, Προκόπιο, Μηνά, Ευστάθιο, Ιάκωβο τον Πέρση, Θεόδωρο τον Στρατηλάτη, Θεόδωρο τον Τήρωνα, Δημήτριο και Τρύφωνα. Στη δεύτερη ζώνη εικονίζονται τέσσερις πολυπρόσωπες ευαγγελικές σκηνές: η Μεταμόρφωση, η Σταύρωση, η Ανάσταση και η Ανάληψη. Στα εσωράχια των τόξων που ανακρατούν τον τρούλο οι προφήτες Μωυσής, Μελχισεδέκ, Σαμουήλ, Ααρών, Ηλίας και Ελισαίος. Στον τρούλο βρίσκεται ο Παντοκράτορας και γύρω του άγγελοι συνθέτουν την παράσταση της Θείας Λειτουργίας. Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται, ως συνήθως, οι τέσσερις ευαγγελιστές (Εικ. 2). Ο χώρος του Ιερού Βήματος εικονογραφείται σχεδόν αποκλειστικά με Ιεράρχες. Εξαίρεση αποτελεί η Πλατυτέρα στο τεταρτοσφαίριο της κεντρικής κόγχης (Εικ. 3), η Αποκαθήλωση στην κόγχη της πρόθεσης και οι παραστάσεις του Ευαγγελισμού στον ανατολικό τοίχο και της Γέννησης και της Βάπτισης στην ημικυκλινδική καμάρα της οροφής. Ο νάρθηκας κοσμούνταν με παραστάσεις από τον βίο του Προδρόμου, οι οποίες σώζονται αποσπασματικά, ενώ στον πεσσό δυτικά της εισόδου υπάρχει και το πορτραίτο του δωρητή. Στο τύμπανο επάνω από την είσοδο, βρίσκεται ο Αναπεσών (Εικ. 4) και κάτω από αυτόν η αφιερωματική επιγραφή: «*ἱστορίθη οὗτος ὁ παρὼν θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς τοῦ τιμίου / προφήτου προδρόμου, δι' ἐξόδων τοῦ τιμιωτάτου καὶ εὐλαβεστάτου κὺρ / χατζῆ χρίστου τοῦ ἐκ μαγνησίας. Διὰ χειρός δὲ βενιαμὶν / καὶ μακαρίου τῶν αὐταδέλφων τῶν ἐκ γαλατίστης. ͵αωιθ΄. Φεβρουαρίου ιγ΄*». Στα τόξα εκατέρωθεν της εισόδου βρίσκονται ο αρχάγγελος Μιχαήλ και η Θεοτόκος, δημιουργώντας έτσι ένα είδος δέησης. Στο εξωτερικό του παρεκκλησίου, σε τοξωτό πλαίσιο, επάνω από το βυζαντινό μαρμάρινο υπέρθυρο, εικονίζεται ο τιμώμενος άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 5).

Τα χέρια των δύο ζωγράφων διακρίνονται με ευκολία. Ο Βενιαμίν είναι σαφώς πιο έμπειρος και ικανός ζωγράφος. Το υψηλό επίπεδο της τέχνης του είναι ευδιάκριτο στις μεμονωμένες μορφές και ιδίως στις γεροντικές, όπου είναι εμφανής η επιρροή που ασκεί επάνω του η ζωγραφική του 14ου αι.[2] Έχει εκτελέσει τις περισσότερες τοιχογραφίες, ενώ ο Μακάριος περιορίζεται σε κάποιες μεμονωμένες μορφές ή σε παραπληρωματικές μορφές των πολυπρόσωπων σκηνών. Ενώ τον Βενιαμίν τον χαρακτηρίζει ιδιαίτερη ικανότητα στο πλάσιμο των μορφών και τον χειρισμό των χρωμάτων (Εικ. 6), ο Μακάριος βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο ως προς την απόδοση των προσώπων. Προφανώς, χάρη στον Βενιαμίν η συνοδεία διατηρεί την αίγλη που είχε αποκτήσει επί του ιδρυτή της Μακαρίου

2. Βλ. και Παπάγγελος, ό.π., 259.

και εξακολουθεί να λαμβάνει μεγάλες παραγγελίες και να αμείβεται αδρά. Τις υψηλές αμοιβές της επιβεβαιώνει μία εγγραφή στον κώδικα ληψοδοσίας της μονής, όπου αναφέρεται: «820 *<γρόσια> εἰς τούς ἡστορογράφους διά τήν εἰστορήαν τοῦ τιμίου προδρόμου 12 <μαρτίου>*».[3]

Ο Βενιαμίν πεθαίνει στις 4 Σεπτεμβρίου του 1834. Τον διαδέχεται ο Μακάριος ως επικεφαλής της συνοδείας και Γέροντας του κελλιού τους στις Καρυές[4]. Η πορεία της συνοδείας διασταυρώνεται ξανά μ᾽ αυτήν της μονής Παντοκράτορος στα 1843. Το έτος εκείνο η υπό τον Μακάριο συνοδεία καλείται από τους αυταδέλφους ιερομόναχο Χρύσανθο και μοναχό Δαμιανό να ιστορήσει το ναΰδριο του παντοκρατορινού κελλιού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, του γνωστού ως Νταούτη, στην Καψάλα.

Το έρημο σήμερα κελλί βρίσκεται σε κακή κατάσταση. Ο χώρος μεταξύ του κελλιού και του ναΰδρίου έχει υποστεί καθίζηση, συμπαρασύροντας και τις τοιχογραφημένες επιφάνειες στον νάρθηκα. Τμήματα των τοιχογραφιών έχουν στερεωθεί και έχει κατασκευαστεί προσωρινό στέγαστρο επάνω από το ναΰδριο, προκειμένου να προφυλάξει τις τοιχογραφίες από την εισροή των νερών της βροχής. Οι τελευταίες έχουν πλέον καταστεί δυσδιάκριτες από τη συσσωρευμένη αιθάλη και την υγρασία.

Το ναΰδριο, με εσωτερικές διαστάσεις 3,57x4,77 μ., είναι κατάγραφο. Σε γενικές γραμμές, ακολουθείται το πρόγραμμα που αναπτύχθηκε από τη συνοδεία στο παρεκκλήσι του Τιμίου Προδρόμου στη μονή Παντοκράτορος, αφού και η μορφή του ομοιάζει αρκετά. Στην πρώτη ζώνη εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι, ενώ εδώ προστίθεται και η γυναικεία μορφή της αγίας Ιουλίτας στον νότιο τοίχο. Στις αβαθείς κεραίες που ανακρατούν τον τρούλο τοποθετούνται οι απόστολοι με τους δύο κορυφαίους Πέτρο και Παύλο να εξαίρονται και να πλαισιώνουν τον Αναπεσόντα στον δυτικό τοίχο. Στη δεύτερη ζώνη υπάρχουν ευαγγελικές σκηνές μόνο στον βόρειο τοίχο (Εικ. 7), καθώς στον νότιο ανοίγεται ένα μεγάλο παράθυρο κάτω από φαρδύ τόξο. Έτσι, στα βόρεια βρίσκονται η Σταύρωση και η Ανάσταση, ενώ στα νότια ο προφήτης Ζαχαρίας και οι προπάτορες Ιωακείμ και Άννα. Στον δυτικό τοίχο (Εικ. 8), στη φυσική της θέση, παριστάνεται η πολυπρόσωπη παράσταση της Κοίμησης, η οποία περιορίζεται από το χαμηλό ύψος του τόξου. Ακριβώς από κάτω και επάνω από την θύρα της εισόδου εικονίζεται ο Αναπεσών και εκατέρωθέν του η αφιερωματική επιγραφή: «*Ὁ ἱερὸς κ(αὶ) Θεῖος Ναὸς οὗτος τοῦ Ἁγίου ἐνδόξου κ(αὶ) / πανευφήμου ἀποστόλου κ(αὶ) εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου / τοῦ Θεολόγου, Ἰστορήθη διὰ Δαπά- / νης τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου / Χρυσάνθου Ἱερομονάχου, / καὶ, Δαμιανοῦ Μοναχοῦ τῶν αὐταδέλφων / κ(αὶ) λημναΐων. διὰ χειρὸς δὲ Μακαρί- / ου Ἱερομονάχου τοῦ ἐκ Γαλατίστης,*

---

3. Κώδικας Ληψοδοσίας 80, φ. 156[r].

4. Παπάγγελος, ό.π., 263.

/ κ(αὶ) τῆς Συνοδίας αὐτοῦ. / ͵αωμγ΄ Σεπτεμβρίου ιη΄». Παρόλο που οι ιερομόναχοι Γρηγόριος και Βενιαμίν (Κοντράκης) είναι ήδη μέλη της συνοδείας από το 1824 και το 1832 αντίστοιχα[5] και πιθανότατα εργάστηκαν για την αγιογράφηση του ναΰδρίου, τα ονόματά τους δεν τίθενται στην επιγραφή.

Στον τρούλο παριστάνεται ο Παντοκράτορας και γύρω του άγγελοι που τελούν τη Θεία Λειτουργία. Για τις παραστάσεις αυτές χρησιμοποιήθηκε το ίδιο ανθίβολο που είχε χρησιμοποιηθεί από τον Μακάριο και τον αδερφό του Βενιαμίν εικοσιτέσσερα χρόνια πριν στον τρούλο του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου στη μονή Παντοκράτορος. Αντίθετα, στους τέσσερις Ευαγγελιστές των σφαιρικών τριγώνων τα κοινά στοιχεία των δύο τοιχογραφήσεων είναι πολύ λίγα.

Στον χώρο του Ιερού Βήματος, το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί το παράδειγμα του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου: η Πλατυτέρα στην κεντρική κόγχη, η Αποκαθήλωση σ' αυτή της πρόθεσης, ο άγιος Νικόλαος στο διακονικό και οι ευαγγελικές σκηνές στην καμάρα της οροφής και τον ανατολικό τοίχο. Ο υπόλοιπος χώρος καλύπτεται με μορφές ιεραρχών. Ανάμεσα στις παραστάσεις της πρόθεσης γράφτηκε και το κείμενο μνημόνευσης των κτητόρων του κελλιού[6]. Στις τρεις κόγχες φαίνεται πως εμφανίζονται και πάλι τα ίδια ανθίβολα που χρησιμοποιήθηκαν στον Τίμιο Πρόδρομο. Το ίδιο συμβαίνει και με την παράσταση του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στον τοίχο της εισόδου της πρόθεσης. Στον ανατολικό τοίχο τίθεται ο Μυστικός Δείπνος, προφανώς προς τιμήν του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, αφού η παράσταση έχει τοποθετηθεί έκκεντρα, ώστε αυτός είναι που βρίσκεται στον άξονα του τόξου και όχι ο Χριστός, όπως συνηθίζεται. Εκατέρωθεν του Μυστικού δείπνου, σε μικρά διάχωρα στις δύο γωνίες, βρίσκεται και ο Ευαγγελισμός (Εικ. 9). Στην καμάρα που καλύπτει το Ιερό Βήμα, τέλος, εικονίζεται στο βόρειο σκέλος η Γέννηση και στο νότιο η Ανάληψη.

Ο δυτικός τοίχος του ναΰδρίου είναι τοιχογραφημένος και εξωτερικά, ενώ παραστάσεις φέρουν και οι δύο τοίχοι που τον πλαισιώνουν, βόρεια και νότια. Πρόκειται για επεισόδια από τη ζωή του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και μεμονωμένες μορφές αγίων. Ανάμεσα σ' αυτές, ο Μακάριος βρήκε την ευκαιρία να απεικονίσει και τον προστάτη του άγιο (Εικ. 10). Το έκανε μάλιστα με τέτοια επιτυχία, που η συγκεκριμένη παράσταση μοιάζει με αυτές του αδερφού του Βενιαμίν.

Η συνοδεία των Γαλατσιάνων θα ξαναβρεθεί στη μονή Παντοκράτορος, τουλάχιστον σύμφωνα με τα έως τώρα στοιχεία, στα 1868. Στις αρχές του έτους αυτού η συνοδεία, που αποτελείται πλέον από τους ιερομονάχους Βενιαμίν και

5. Παπάγγελος, ό.π., 264.

6. «ὑπὲρ ἀφέσεως τῶν δούλων / τοῦ Θεοῦ κ(αὶ) Κτιτόρων τῆς Ἁγίας Μονῆς ταύτης / Παχωμίου, Γρηγορίου, Ανανίου, Γαβριήλ, Γρηγορίου, / Ανανίου, Χρυσάνθου τῶν Ἱερομονάχων».

Γρηγόριο και τον μοναχό Μακάριο, εργάζεται στο παρεκκλήσιο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τα έργα της έχουν χάσει πλέον την εκφραστικότητα και τη ζωντάνια αυτών του Βενιαμίν στις αρχές του αιώνα. Ωστόσο δεν αφήνουν ανιστόρητο το παραμικρό σημείο, ενώ ο χώρος τούς επιτρέπει να αναπτύξουν αρκετές πολυπρόσωπες σκηνές.

Το γενικό εικονογραφικό πρόγραμμα παραμένει ίδιο. Στον τρούλο βρίσκεται ο Παντοκράτορας, γύρω του παρατάσσονται άγγελοι και η δεόμενη Θεοτόκος, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται οι Ευαγγελιστές. Ο τρούλος εδώ έχει και τύμπανο, ανάμεσα στα παράθυρα του οποίου παριστάνονται προφήτες (Εικ. 11). Στον χώρο του Ιερού Βήματος έχουμε τον ίδιο τύπο της Πλατυτέρας στην κόγχη και τους ιεράρχες που καλύπτουν τις υπόλοιπες επιφάνειες. Η διαφορά στην αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου αυτού από τα δύο προηγούμενα είναι ότι οι τέσσερις κεραίες που στηρίζουν τον τρούλο είναι πλατιές και όχι αβαθείς. Δημιουργούνται έτσι περισσότερες επιφάνειες και οι ζωγράφοι έχουν αρκετό χώρο να αναπτύξουν το εικονογραφικό τους πρόγραμμα. Στις τέσσερις καμάρες, λοιπόν, υπάρχουν από δύο ευαγγελικές σκηνές με πλατιά ζώνη με δύο μετάλλια προφητών ανάμεσά τους. Οι κατακόρυφοι τοίχοι καλύπτονται με μορφές αγίων, ενώ ο νότιος τοίχος φαίνεται πως αφιερώνεται στη Θεοτόκο, αφού εκεί τίθενται η παράσταση του «Άξιον Εστίν» (Εικ. 12). Στον δυτικό βρίσκεται η Κοίμηση και κάτω από αυτή, σε ανοιχτό ειλητάριο σε ανθεμωτό κάμπο, η κτητορική επιγραφή: «ὁ Θεῖος κ(αὶ) Ἱερὸς οὗτος ναὸς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἱστορήθη δαπάνῃ κ(αὶ) / συνδρομῇ τῶν ὁσιοτάτων μοναχῶν τῆς Σ(εβασμίας) Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος / Ἡσυχίου κ(αὶ) Ἡσαΐου. διὰ χειρός Βενιαμίν κ(αὶ) Γρηγορίου τῶν Ἱερομονάχων κ(αὶ) Μακαρίου μον(αχοῦ). / Ἐν ἔτει =1868= Ἰανουαρίου 31:».

Στην τοιχογράφηση αυτή θα πρέπει να αναφέρεται μία σημείωση από τις 5 Φεβρουαρίου 1868 στο Βιβλίο Ληψοδοσίας της μονής, δηλαδή πέντε μόλις μέρες μετά το πέρας των εργασιών: «25 ὀκάδες κρέας τοῖς ζωγράφοις, <γρόσια> 70»[7]. Μία άλλη σημείωση στα έξοδα του μοναστηριού του έτους 1867 αναφέρεται ενδεχομένως σε προκαταβολή που έλαβε το ίδιο συνεργείο: «23 ὀκάδες κρέας εἰς τούς ζωγράφους, 2 ὀκάδες καφέ, ἓξ οκάδες ζάχαριν, <γρόσια> 113,10».[8]

Η συνοδεία των Γαλατσιάνων ζωγράφων δεν έκανε στη μονή Παντοκράτορος μεγάλης κλίμακας έργα, όπως συνέβη στις μονές Βατοπεδίου, Χιλανδαρίου ή Ξενοφώντος. Ωστόσο έχουμε δύο βεβαιωμένα έργα της σε παρεκκλήσια της μονής και άλλο ένα σε ναΰδριο παντοκρατορινού κελλιού. Από αυτά προκύπτει μία εικόνα για τις αλλαγές στα πρόσωπα και την τεχνοτροπία της συνοδείας, σε ένα διάστημα πενήντα χρόνων, διάστημα που καλύπτει περίπου το δεύτερο ήμισυ της δράσης της.

7. Κώδικας Ληψοδοσίας 82, σ. 212.

8. Κώδικας Ληψοδοσίας 82, σ. 191.



Εικ. 1. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου, Ο βόρειος τοίχος (Φ. Χατζηαντωνίου, 16/07/2008).



Εικ. 2. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου, Ο τρούλος (Π. Καψούδας, 16/07/2008).



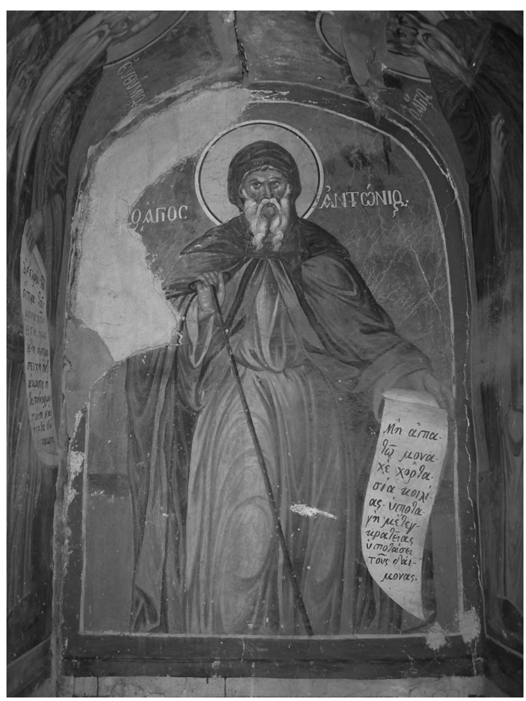
Εικ. 3. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου,
Η Πλατυτέρα στην Κόγχη Ιερού Βήματος (Π. Καψούδας, 16/07/2008).



Εικ. 4. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου,
Ο Αναπεσών στο εσωτερικό τύμπανο επάνω από την είσοδο (Π. Καψούδας, 11/04/2007).



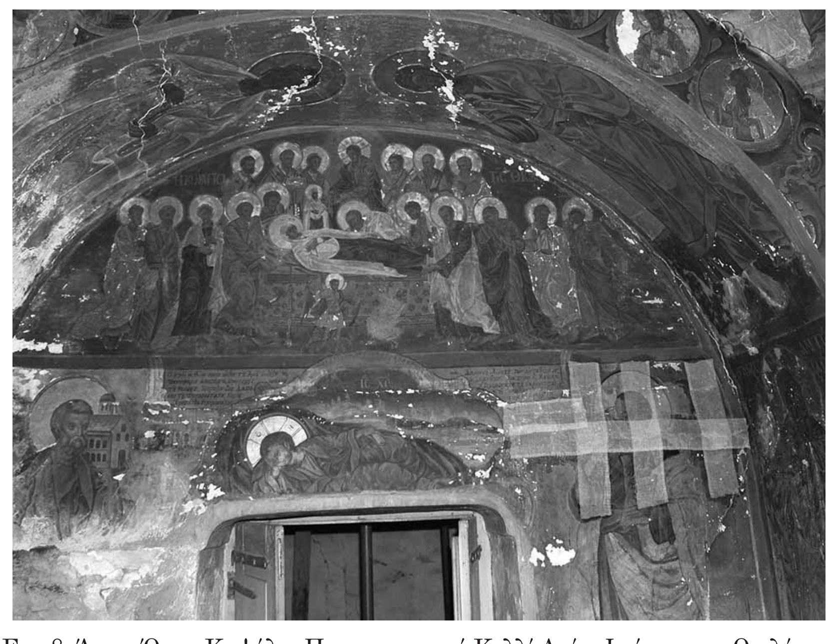
Εικ. 5.
Άγιον Όρος,
Μονή Παντοκράτορος,
Παρεκκλήσιο
Τιμίου Προδρόμου,
Ο άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος
στο εξωτερικό τύμπανο
επάνω από την είσοδο
(Φ. Χατζηαντωνίου,
06/03/2006).



Εικ. 6.
Άγιον Όρος,
Μονή Παντοκράτορος,
Παρεκκλήσιο
Τιμίου Προδρόμου,
Ο άγιος Αντώνιος
(Π. Καψούδας,
11/04/2007).



Εικ. 7. Άγιον Όρος, Καψάλα, Παντοκρατορινό Κελλί Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου,
Ο βόρειος τοίχος (Φ. Χατζηαντωνίου, 09/10/2008).



Εικ. 8. Άγιον Όρος, Καψάλα, Παντοκρατορινό Κελλί Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου,
Ο δυτικός τοίχος (Φ. Χατζηαντωνίου, 09/10/2008).



Εικ. 9. Άγιον Όρος, Καψάλα, Παντοκρατορινό Κελλί Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Ο ανατολικός τοίχος (Φ. Χατζηαντωνίου, 09/10/2008).



Εικ. 10. Άγιον Όρος, Καψάλα, Παντοκρατορινό Κελλί Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Ο άγιος Μακάριος (Π. Καψούδας, 09/10/2008).



Εικ. 11. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Ο τρούλος (Π. Καψούδας, 09/10/2008).



Εικ. 12. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Παρεκκλήσιο Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Η παράσταση του «Άξιον Εστίν» (Π. Καψούδας, 18/04/2007).

Αναστασία Λαζαρίδου

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ. ΕΝΑ ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ

Ένα ανέκδοτο κείμενο από το αρχείο του Φώτη Κόντογλου[1] στοιχειοθετεί τον τρόπο που ο πολυσήμαντος δημιουργός προσεγγίζει τη βυζαντινή τέχνη αναδεικνύοντας, ιδιαιτέρως κατά τη μεταπολεμική περίοδο, την πίστη του στη βυζαντινή παράδοση ως χώρο πνευματικού ανεφοδιασμού[2]. Το ιδιόχειρο κείμενο Κόντογλου, στη μορφή 12 αριθμημένων λυτών φύλλων[3], φέρει τον τίτλο «*Σύντομος περιγραφὴ τοῦ παλαιοῦ ναϊδρίου τῆς ἁγίας Βαρβάρας Χαλανδρίου ἐν ᾧ σώζονται τοιχογραφίαι τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Μάρκου τοῦ ἐξ Ἄργους*» (Εικ. 1)[4].

---

1. Το αρχείο του Φώτη Κόντογλου (1895-1965) παραχωρήθηκε, κατά ένα μεγάλο μέρος, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο κατά τα έτη 2014-2015 από τους εγγονούς του πολυσήμαντου δημιουργού, κ.κ. Παναγιώτη και Φώτιο Μαρτίνο. Το εν λόγω ιδιόχειρο κείμενο μου προσέφεραν δημόσια οι κάτοχοι του αρχείου, κατά τη διάρκεια της συνέντευξης τύπου, τον Ιούνιο του 2014, ως ενθύμιο της απόφασης παραχώρησης του αρχείου στο Μουσείο, απόφαση η οποία συνδέει εκ νέου τον Κόντογλου με το Βυζαντινό Μουσείο. Εγκάρδιες ευχαριστίες οφείλω και από τη θέση αυτή στους κ.κ. Παναγιώτη και Φώτη Μαρτίνο για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν καθ᾽όλη την διάρκεια της συνεργασίας μας όπως και για την ανεκτίμητη αυτή κίνηση προσφοράς. Το παραχωρηθέν αρχείο αποτελείται από 37 αρχειακούς φακέλλους με χειρόγραφα κείμενα του Κόντογλου, συμβόλαια παραγγελιών, αλληλογραφία, εκδόσεις, φωτογραφίες, και 6 δεμένους τόμους με συγκεντρωμένη επιφυλλιδογραφία στον ημερήσιο τύπο (1945-1965). Για τη σχέση του Κόντογλου με το Βυζαντινό Μουσείο, βλ. Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη, «Αντιγράφοντας τη βυζαντινή τέχνη» στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο. 1884-1930*, κατάλογος έκθεσης, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29/3/2002-7/1/2003), επιμ. Όλγα Γκράτζιου – Αναστασία Λαζαρίδου, Αθήνα 2006, 390, αρ. 715-719 (στο εξής ο κατάλογος: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο)*, Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη, «Φώτης Κόντογλου και Βυζαντινό Μουσείο: Μια σχέση με το παρελθόν» στο: Ημερολόγιο ΒΧΜ 2015, Φώτης Κόντογλου «*Ὅ,τι ἔκανα τόκανα στ᾽ὄνομα τῆς ἁπλότητας*», Αθήνα [Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο] 2015 (εισαγωγικό κείμενο).

2. Φ. Κόντογλου, «Ἡ μυστικὴ Σιών»: *Ἔργα*, Γ΄, Ἀθήνα 1963, 93.

3. Το κείμενο είναι γραμμένο σε διαφανές χαρτί με μολύβι. Ιδιόγραφη είναι και η αρίθμηση των φύλλων, επάνω δεξιά, με αραβικούς αριθμούς.

4. Η παρουσίαση αυτή αποτελεί την πρώτη μορφή μιας εκτενέστερης δημοσίευσης στην οποία θα διερευνηθούν οι εικονογραφικές σχέσεις των τοιχογραφιών της Αγίας Βαρβάρας με τα λοιπά

Το κείμενο, στο τελευταίο φύλλο, φέρει ολογράφως το όνομα (και το επώνυμο) του συντάκτη του, «Φώτιος Κόντογλους», την υπογραφή του, και την ημερομηνία 19 Αυγούστου 1955 (Εικ. 2).

Το ιδιόγραφο αυτό κείμενο αποτελεί μία χρήσιμη πηγή για τον μεταβυζαντινό ναό της Αγίας Βαρβάρας στο Χαλάνδρι και τις αποδιδόμενες στον Γεώργιο Μάρκου ή στο εργαστήριό του τοιχογραφίες του ναού και συνθέτει μία άγνωστη μαρτυρία για τη συμμετοχή του Γεωργίου Γλιάτα[5] στον καθαρισμό και την αποκατάσταση των τοιχογραφιών του ναού.

Ο ναός της Αγίας Βαρβάρας βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τη Λεωφόρο Κηφισίας, στο ύψος του Χαλανδρίου. Επρόκειτο αρχικά για μονόκλιτη καμαροσκέπαστη βασιλική, με εξωτερικές διαστάσεις 4.90x9.50 και ημιεξαγωνική εξωτερικά αψίδα ιερού (Εικ.3)[6]. Μεταγενέστερες επεμβάσεις και προσκτίσματα έχουν σήμερα σημαντικά αλλοιώσει την αρχική λιτή μορφή του μνημείου (Εικ.4)[7]. Η περιγραφή των νεώτερων επεκτάσεων[8] είναι αναλυτική. Η μεταγενέστερη προσθήκη του διευρυμένου νάρθηκα με τρία τόξα και από τις τρείς πλευρές του ναού δίνει την αφορμή να εκφρασθούν με αιχμηρό ύφος αρνητικές κρίσεις για την αισθητική των νεωτέρων επεμβάσεων στους ναούς των χρόνων της Τουρκοκρατίας[9]. «*Οὕτω τὸ κατανυκτικὸν ἐκεῖνο ναΐδριον, ὡς ἔχει σήμερον, ἔχει καταστεῖ πλέον τελείως ἀγνώριστον ὑπὸ πᾶσαν ἔποψιν, πρὸς δόξαν τῆς ἀνοησίας καὶ ἀκαλαισθησίας τῶν νεωτέρων "μοντέρνων" Ἑλλήνων, οἱ ὁποῖοι φιλοδοξοῦν νὰ διορθώνουν τὰ πρωτόγονα καὶ βάρβαρα, κατ'αὐτούς, τοὺς ὄντως βάρβαρους, δύστηνα παλαιὰ ἐρημοκλήσσια*». Οι κρίσεις αυτές, με λόγο αφοριστικό και στις

μνημεία του Γ. Μάρκου συνδέοντας τον ναό με το εργαστήριό του. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι η προσέγγιση του Κόντογλου στο έργο του Γεωργίου Μάρκου και ειδικότερα στις τοιχογραφίες της Μονής Φανερωμένης στη Σαλαμίνα (1735).

5. Βλ. παρακάτω, σημ. 16

6. Ἀ. Ὀρλάνδος, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα τῆς πεδιάδος τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῶν κλιτύων Ὑμηττοῦ-Πεντελικοῦ-Πάρνηθος καὶ Αἰγάλεω*, Ἀθῆναι 1933, 176. Η τρίπλευρη αψίδα φέρει φωτιστική θυρίδα στον άξονά της καθώς και φωτιστική σχισμή στον άξονα του ανατολικού τοίχου επάνω ακριβώς από τη στέγη της αψίδας.

7. Τα στοιχεία αυτά καταγράφονται επίσης στο αρχείο της πρώην 1ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών, σήμερα. Ευχαριστώ θερμά την προϊσταμένη του Τμήματος ΒΜΑΧΜΑΕΜ δρα Αργυρώ Καραμπερίδη για τη βοήθεια και την άδεια πρόσβασης στο αρχείο του μνημείου για τη μελέτη του θέματος.

8. φφ. 1-5.

9. «*Αἱ ἀνακαινίσεις αὗται, καὶ ἰδίᾳ αἱ προσθῆκαι, παρ' ὀλίγον νὰ καταστρέψωσι καὶ παραμορφώσωσι τέλεον τὸν ἀρχικὸν χαρακτῆρα τοῦ ναοῦ, ὡς γενόμεναι μὲν μετ' ἐπιμελείας, ἀλλὰ ἀκαλαισθήτως μὲ ρυθμὸν καὶ αὐτὸν καθ' ἑαυτὸν κάκιστον καὶ ψυχρόν, ἄνευ τῆς ἐλαχίστης συγκινήσεως, καὶ ὡς πρὸς τὸ ἀπέριτον μνημεῖον τελείως ξένον καὶ μὴ ἔχοντα οὐδεμίαν σχέσιν πρὸς αὐτό, ὡς συμβαίνει συχνὰ εἰς τοιούτου εἴδους συμπληρώσεις καὶ "μοντερνοποιήσεις" ὑπὸ ἀνιδέων ἐπιτρόπων ἢ ἄλλων χριστιανῶν*» (φ. 2).

οποίες ο αναγνώστης απολαμβάνει το γράψιμο του συγγραφέα, αγγίζουν κάθε είδους σύγχρονη παρέμβαση επί του μνημείου με αναφορά σε αισθητικές και συμβολικές αξίες και προεκτάσεις στο ελληνικό παρόν[10]. Η αναφορά στην αισθητική αξία του αρχικού οικοδομήματος με τις «*ἀσκητικὲς τοιχογραφίες*» προχωρά από την επιφάνεια στο βάθος, δεν σχετίζεται δηλαδή με την απλή κριτική της αλλοίωσης των μορφολογικών στοιχείων του μεταβυζαντινού καμαροσκέπαστου ναού, αλλά μεταθέτει το βάρος στο πνεύμα και στις αρχές της απομάκρυνσης[11] από τη «*μυστικοπαθῆ καὶ κατανυκτικὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ ταπεινοῦ τούτου προσευχηταρίου*». Η διάχυτη εντύπωση της κακοτεχνίας, της ευτέλειας των υλικών, της καθε μορφής ανανέωσης συνδέονται με τον «*πνευματικὸ ἐκπεσμό*» και την «*θρησκευτικὴν ἀναισθησίαν*»[12] εκείνων οι οποιοι τα εισηγούνται και τα πραγματοποιούν.

Στα επόμενα κατά σειρά φύλλα ο συντάκτης του χειρογράφου συνδέει το όνομα του Γεωργίου Γλιάτα[13] με τις τοιχογραφίες τις οποίες αποδίδει στον Γεώργιο Μάρκου και στο εργαστήριό του, εκφέροντας αξιολογικές κρίσεις για την τέχνη του Αργείτη ζωγράφου στο σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του[14] ενώ σε συνέχεια καταγράφει αναλυτικά το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού[15]. Αναλυτικότερα, αναφέρεται ότι οι τοιχογραφίες «*ἐκαθαρίσθησαν καὶ συνεπληρώθησαν μὲ διάκρισιν ὑπὸ πεπειραμένου ἁγιογράφου, ἀκολουθοῦντος τὴν τέχνην τῆς ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, τοῦ Γεωργίου Γλιάτα. Τοῦτο ὑπῆρξεν ἡ μόνη εὔστοχος ἐνέργεια ἐκ μέρους τῶν ἐνεργησάντων τὴν διατήρησιν*

10. Το κείμενο αναφέρεται «*...εἰς τῶν πάσης φύσεως παιδαριωδῶν καλλωπισμάτων*» όπως και «*ὡς ἐπιστέγασμα τῆς ὅλης οἰκτρᾶς παραμορφώσεως ἐγκατεστάθη εἰς τὸν ἀρχαῖον ναΐσκον ἡ γνωστὴ ἀνίερος, ἀνουσία θεατρικὴ ''μοντέρνα'' μουσική....*» (φ. 3). Αυτή η επίκληση της επιστροφής στον χαμένο κόσμο της παράδοσης σαν σημείο αναφοράς του Ελληνισμού, υποδηλώνει την προσήλωσή του σε αυτήν, θέση που εξέφρασε με μεγάλη βεβαιότητα από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και μετά, συνδέεται όμως και με τις θέσεις του στα μεταπολεμικά πλέον χρόνια για τον «*λεβαντινισμό*» της ελληνικής κοινωνίας. Για την «επιστροφή στις ρίζες» βλ. *Μνήμη Κόντογλου*, Ἀθήνα 1975, 139, Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, 149-152, Ε. Ματθιόπουλος, «Το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας» στο: *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, επιμ. Χ. Χατζηιωσήφ, τ. Β2, Αθήνα 2003, 408-422.

11. φ.3. Στα μεταπολεμικά χρόνια η ζωγραφική δραστηριότητα του Κόντογλου συμβαδίζει με το πλούσιο συγγραφικό του έργο το περιεχόμενο του οποίου είναι κυρίως ο ερμηνευτικός λόγος περί Ορθοδοξίας. Ως εξηγητής και ομολογητής της Ορθοδοξίας συγκρούεται με τον χώρο της Εκκλησίας, καταγγέλει κάθε φαινόμενο εκδυτικισμού της ελληνικής κοινωνίας: Ιωάννα Αλεξανδρή, «Βίος» στο: Ημερολόγιο ΒΧΜ 2015, Φώτης Κόντογλου «*Ὅ,τι ἔκανα τόκανα στ'ὄνομα τῆς ἁπλότητας*», Αθήνα [Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο] 2015 (εισαγωγικό κείμενο).

12. Ό.π. φ. 3.

13. Ό.π. φ. 5.

14. Ό.π. φφ. 5-7.

15. Ό.π. φφ. 7-12.

καὶ ἀνακαίνισιν τοῦ μνημείου». Είναι γνωστό ότι ο Γεώργιος Γλιάτας, το 1955 πλέον, έχει ήδη διαγράψει μία πορεία μαθητείας και στενής συνεργασίας με τον Κόντογλου, όπως στο παρεκκλήσιο της Αγίας Ειρήνης της οικογένειας Πεσμαζόγλου στην Κηφισιά (1938-39)[16], στην τοιχογράφηση του αναγνωστηρίου του Δημαρχείου (έχει πλέον μετατραπεί σε γραφείο αντιδημάρχου (1937-39)[17], στη Ζωοδόχο Πηγή στην Παιανία (στα χρόνια του Πολέμου)[18], στον Άγιο Ανδρέα Πατησίων (1950-51)[19], εξ όσων τουλάχιστον γνωρίζουμε.

Οι τοιχογραφίες στο εσωτερικό του ναού της Αγίας Βαρβάρας καλύπτουν όλες τις επιφάνειες των τοίχων, έως το ύψος της γένεσης της καμάρας οροφής. Η καταγραφή των παραστάσεων από τον Κόντογλου[20] περικλείει σχεδόν όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα. Η διάταξη φαίνεται να ακολουθεί χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις το σύνηθες πρόγραμμα των μονόχωρων μεταβυζαντινών ναών όπως

---

16. Το όνομα του Γλιάτα ως βοηθού του Κόντογλου στην ιστόρηση του ναού παραδίδεται στην κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου «*Γεωργίου Γλιάτα ἐκ χώρας Μεσσηνίας*»: Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 1991, 82 (στο εξής Ζίας, *Κόντογλου*).

17. Σε σχέδιο για τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, που απόκειται στη Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών υπάρχουν σημειώσεις για χρώματα και οδηγίες από τον Κόντογλου «*τὶς γραμμὲς νὰ τὶς κάνει ὁ Γιῶργος*» αναφερόμενος στον Γλιάτα. Ζίας, *Κόντογλου* 93, σημ. 6.

18. Η εικονογράφηση ξεκίνησε το 1939, συνεχίσθηκε το 1946, ολοκληρώθηκε το 1951. Στην κτητορική επιγραφή, αναφέρονται τα ονόματα των Γεωργίου Γλιάτα και Ιωάννου Τερζή, ως βοηθών του Κόντογλου στην εικονογράφηση του ναού. Στον γειτονικό πάντως μεταβυζαντινό ναό της Αγίας Παρασκευής στον οποίο ο Κόντογλου, σύμφωνα με τις επιγραφές, ζωγράφισε τις δύο δεσποτικές εικόνες του κτιστού τέμπλου (Εικ. 5) συμμετέχει μόνον ο Τερζής, βλ. Ζίας, *Κόντογλου*, 101, 102. Οι τοιχογραφίες του ιερού στην Αγία Παρασκευή Παιανίας συνδέονται με το εργαστήριο του Γ. Μάρκου. Η παράσταση του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας κοσμεί τον βόρειο τοίχο, όπως και σε πολλά μνημεία της Μεσογαίας κατά την περίοδο αυτή. Για τις εργασίες αποκατάστασης και συντήρησης του μνημείου οι οποίες εκτελούνται από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Ανατολικής Αττικής βλ. Νίκη Βασιλικού, «Ο ναός της Αγίας Παρασκευής Παιανίας και τα νεότερα στοιχεία για τις οικοδομικές φάσεις και τον τοιχογραφικό του διάκοσμο» στο: *ΙΣΤ΄ Επιστημονική Συνάντηση Νοτιοανατολικής Αττικής, (18-22 Νοεμβρίου 2015, Λαύριο)*, (υπό έκδοσιν). Για τον Τερζή, βλ. Μ. Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα: Η παρουσία του στο Ι. Ν. Ευαγγελισμού Ρόδου» στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (ΒΧΜ, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 667, 669 και *passim*.

19. Η επιγραφή στο υπέρθυρο αναφέρει ως βοηθούς του τον Γεώργιο Γλιάτα «*ἐκ χώρας Λιγούδιστα Μεσσηνίας*» και τον Παντελή Οδαμπάση, Ζίας, *Κόντογλου*, 123, Ασφενταγάκης, ό.π. 669, βλ.επίσης Ημερολόγιο ΒΧΜ 2015, Φώτης Κόντογλου «*Ὅ,τι ἔκανα τόκανα στ᾽ὄνομα τῆς ἁπλότητας*», Αθήνα [Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο] 2015 (εβδομάδα 19-25 Ιανουαρίου χ.σ.).

20. φφ.7-12. Δεν καταγράφεται η παράσταση με το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, δύο αδιάγνωστοι άγιοι στο βόρειο και νότιο τοίχο του ναού αντιστοίχως, όπως επίσης δεν γίνεται αναφορά στη διακοσμητική ταινία με φυτικά μοτίβα που περιτρέχει την επάνω πλευρά των παραστάσεων, ούτε στην κάτω ζώνη που μιμείται ορθομαρμάρωση.

μαρτυρείται συχνά στην Αττική[21]. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού εικονίζεται η Παναγία Πλατυτέρα σε προτομή στον τύπο της δεομένης με τον Χριστό στο στήθος της. Στο κάτω μέρος της κόγχης, κατά τα καθιερωμένα, οι συλλειτουργούντες ιεράρχες Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος ο Μέγας και Κύριλλος Αλεξανδρείας. Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου επάνω από την Πλατυτέρα, εικονίζεται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, με την Παναγία και τον Γαβριήλ, στις τυπικές στάσεις που συναντούμε στις κρητικές εικόνες[22], και σε εμφανώς μικρότερη κλίμακα, δεξιά και αριστερά στο άκρο, οι προφήτες Δαυίδ και Σολομών με τις προφητείες τους για τον Ευαγγελισμό, ενώ τον χώρο στο μέσο καταλαμβάνει το Άγιο Μανδήλιο που κρατούν δύο άγγελοι[23]. Στον βόρειο τοίχο του ιερού, εκατέρωθεν κόγχης, εικονογραφείται το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας ο οποίος απευθύνεται στον νεαρό Χριστό με σχισμένο τον χιτώνα, υπονοώντας το σχίσμα (Εικ. 6), και χαμηλότερα στο ύψος της ποδέας, με δραματικό ρεαλισμό, το θηρίο που καταπίνει τον Άρειο (Εικ. 7)[24]. Στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού, ξεκινώντας από ανατολικά, παριστάνονται ολόσωμοι οι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 8), άγνωστος άγιος[25] η Ζωοδόχος Πηγή, η αγία Μαρίνα, ο άγιος Αντώνιος. Στον νότιο τοίχο, η αγία Βαρβάρα (Εικ. 9) ο άγιος Αθανάσιος (Εικ. 10), άγνωστος άγιος[26] ο άγιος Σπυρίδων «μονόχειρ»[27], οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος (Εικ. 11), ο άγιος Ελευθέριος. Κτιστό τέμπλο, χαρακτηριστικό της εποχής αυτής, χωρίζει το Ιερό από τον κυρίως Ναό. Αριστερά της Ωραίας Πύλης εικονίζεται ενθρονη η Παναγία βρεφοκρατούσα, δεξιά ένθρονος Παντοκράτωρ.

Ως προς τις τοιχογραφίες το κείμενο αναφέρει ότι «*αὗται ἀνάγονται εἰς τὸν ΙΗ′ αἰ. καὶ εἶναι προφανῶς ἔργα τοῦ ἁγιογράφου Γεωργίου Μάρκου τοῦ ἐξ Ἄργους,ἢ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ*».

Πράγματι, η διάταξη και τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων, η επιλογή των αγίων, οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, η γνώση των προτύπων τους[28], τα μορφολογικά και στυλιστικά χαρακτηριστικά μπορούν

---

21. Χ. Μπούρας – Ἀθηνά Καλογεροπούλου – Ρένα Ἀνδρεάδη, *Ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς*, Ἀθήνα 1969.

22. «*Τὸ ἀρχιτεκτονικὸν βάθος δὲν εἶνε (sic) πολὺ ἀξιόλογον, ἰδίᾳ τὸ χονδροειδὲς κιγκλίδωμα μεταξὺ Ἀρχαγγέλου καὶ Θεοτόκου*» φ. 12.

23. Ευαγγελία Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, εικ. 42

24. Βλ. σημ. 20.

25. Ό.π. Σώζεται μόνον το κάτω μέρος. Το επάνω έχει καταστραφεί για την διάνοιξη παράθυρου.

26. Ό.π.

27. «*..ἀποτμηθεὶς τὴν δεξιὰν ἀνιέρως πρὸς διάνοιξιν παραθύρου.*»

28. Μαρία Λάζαρη, «Τοιχογραφίες ναού Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο»: *ΔΧΑΕ*, περ.

να συνδέσουν την εικονογράφηση του μνημείου με το εργαστήριο του Μάρκου. Ο Κόντογλου φαίνεται να γνωρίζει καλά τη ζωγραφική του Μάρκου όχι μόνον από τα γνωστά μνημεία στα οποία οι κτητορικές επιγραφές παραδίδουν το όνομα του ζωγράφου και των μαθητών του[29] αλλά και από εκείνα τα οποία συνδέονται απλώς με το εργαστήριό του ή τους επιγόνους του[30]. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «*ἐζωγράφησε καὶ πλῆθος ἄλλων μικρῶν μονικλίτων ναϊδρίων, ὡς ἐμφαίνεται ἐκ τοῦ χαρακτῆρος τῆς τέχνης του*».

Η σημασία του χειρογράφου είναι πολλαπλή. Όχι μόνον για τους λόγους που αναπτύχθηκαν παραπάνω, ούτε γιατί το ασκημένο μάτι του Κόντογλου μπορεί να αποδώσει τις τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Βαρβάρας στον Μάρκου και στο εργαστήριό του προσγράφοντας ένα ακόμη μνημείο στον κύκλο αυτόν, όσο γιατί, ενώ αξιολογείται θετικά η τεχνική αρτιότητα στο σύνολο του έργου του Μάρκου, υπομνηματίζεται, σε αντιδιαστολή, αρνητικά, στην περίπτωση της Φανερωμένης, η απομάκρυνση του ζωγράφου από την παράδοση, καθώς η τέχνη του νοθεύεται *«ἀπὸ νεωτεριστικὸν πνεῦμα... ἐπηρεασμένος ἀπὸ ἰταλικὰς χαλκογραφίας»*[31].

Η βαθύτερη κατανόηση της θέσης αυτής απαιτεί την αναγωγή στο ευρύτερο πεδίο. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αναζήτηση του κύρους της βυζαντινής τέχνης κατά τον 20ό αι. συνδέεται με το θεμελιώδες ερώτημα που ετέθη στη διάρκεια του Μεσοπολέμου με τη γενιά του '30 περί του Βυζαντίου, στο πλαίσιο της αναδιάταξης της εθνικής αφήγησης[32]. Μην μας διαφεύγει άλλωστε, η διόλου τυχαία συγκυρία των εγκαινίων του Βυζαντινού Μουσείου το 1930[33] στο Μέγαρο

Δ, τ. ΙΑ΄(1982-83), 208. Η ίδια παράσταση στον ναό της Παναγίας Μερέντας στο Μαρκόπουλο στον κύκλο των τοιχογραφιών που προσγράφονται στον Γ. Μάρκου, Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, *Τα Μεσόγεια από την επικράτηση του Χριστιανισμού έως την Οθωμανική κατάκτηση: Μεσογαία*, Αθήνα 2001.

29. Αναστασία Λαζαρίδου, «Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου και οι τοιχογραφίες της Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας (1735)» στο: *Ιστορία και Τέχνη, Μνήμη Δημητρίου Κωνστάντιου*, Αθήνα 2014, 189-190 (στο εξής Λαζαρίδου, «Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου»).

30. Αναστασία Λαζαρίδου, «Το έργο του Γεωργίου Μάρκου σε ναούς των Μεσογείων. Νέες παρατηρήσεις» στο: *Πρακτικά ΙΣΤ΄ Επιστημονικής Συνάντησης Ν.Α. Αττικής, Λαύριο, 18-22 Νοεμβρίου 2015,* (υπό έκδοσιν)

31. φ. 7.

32. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1989, *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη, Η πρόσληψη της Βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄μισού του 20ού αιώνα, κατάλογος έκθεσης, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Φθινόπωρο 2009-Ανοιξη 2010)*, επιμ. Ιωάννα Αλεξανδρή, Αθήνα 2009, 13-43 (στο εξής: *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη*).

33. Γ. Σωτηρίου, Τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον (Λόγος κατὰ τὴν τελετὴν τῶν ἐγκαινίων): *Νέα Ἑστία*, ἔτος Ε / τχ. 108 (15 Ιουνίου 1931), 649-651.

της Δούκισσας της Πλακεντίας[34], με αφορμή την διοργάνωση του Γ΄Διεθνούς Συνεδρίου των Βυζαντινών Σπουδών στην Αθήνα, αλλά και της διοργάνωσης της Α΄ Βαλκανικής Συνδιάσκεψης, επίσης στην Αθήνα, τον ίδιο χρόνο. Στο επίκεντρο του διαλόγου ήταν το θέμα της εθνικής συνέχειας. Ο Γεώργιος Σωτηρίου[35], ως διευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου, υποστήριζε πως η βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη αποτελεί τον κορμό του έθνους που συνδέει τις ρίζες του, την προχριστιανική εποχή, με τη φυλλωσιά του, το Ελληνικό Κράτος. Και, εάν οι βυζαντινοί αρχαιολόγοι και ιστορικοί έπρεπε να διαφυλάξουν το παρελθόν, με την υποδοχή του βυζαντινού ιστορικού χρόνου στην εθνική ιστορία, οι καλλιτέχνες της εποχής καλούνταν να μετουσιώσουν καλλιτεχνικά τη συνέχειά του[36]. Αποκαλυπτικά είναι τα ταξίδια μελέτης που πραγματοποιούν οι καλλιτέχνες στο Άγιον Όρος. Ο Κόντογλου πρώτος μεταξύ αυτών, το 1922[37]. Εκεί, η συστηματική μελέτη της βυζαντινής τέχνης θα ασκήσει την όραση και τη σκέψη του Κόντογλου και θα εντάξει τη διαδικασία της αντιγραφής πρωτοτύπων έργων στην περίοδο της εκεί γόνιμης μαθητείας του. Ο Κόντογλου, πρώτος απο όλους μίλησε για «*διερμηνεία*» και όχι για «*ἀντιγραφή*» των βυζαντινών έργων, παρόλο που αυτός στάθηκε πιό κοντά από κάθε άλλον στον βυζαντινό ζωγραφικό κανόνα. *«Θέλω μονάχα νὰ πῶ πὼς δὲ ξεσήκωσα ἁπλὰ τὰ ὡραῖα αὐτὰ χειροτεχνήματα παρὰ πὼς τὰ διερμήνεψα»*[38], γράφει. Η τεράστια σε όγκο ζωγραφική παραγωγή του Κόντογλου αποτυπώνει τη στενή σχέση του με την εκλεπτυσμένη τεχνική που ακολουθούν οι κρητικοί ζωγράφοι, όπως και στις τοιχογραφίες του φανερώνεται η σχέση με τα έργα του Πανσέληνου, του Θεοφάνη αλλά και του Φράγκου Κατελάνου[39]. Οι οδηγίες του Κόντογλου για την εικονογράφηση που συνοψίζονται στο θεωρητικό του έργο «*Ἔκφρασις, ἤγουν ἱστόρησις τῆς Παντίμου Ὀρθοδόξου Ἁγιογραφίας τῆς καὶ λειτουργικῆς καλουμένης, περιέχουσα τὴν τεχνολογίαν καὶ εἰκονογραφίαν τῆς εἰρηνοχύτου ταύτης τέχνης,*

34. Γ. Σωτηρίου, *Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα ²1931, Πρόλογος Β΄ ἐκδόσεως, 5-6. Α. Τσάκαλος, «Το Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον αποκτά μόνιμη στέγη» και «Το Γ΄Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο» στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, 374-375 και 371-373 αντίστοιχα.

35. Δ. Κωνστάντιος, «Γεώργιος Σωτηρίου, Υπέρ Εθνους, Θρησκείας και Επιστήμης» στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, 64-76, ιδίως 69 κ.εξής.

36. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της Συλλογής Αντιγράφων Βυζαντινής Τέχνης» στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, 77-115, Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη, «Αντιγράφοντας τη βυζαντινή τέχνη» στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, 390-399, *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη.*

37. *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη*, 21-27 και λημματα 6, 7, Ζίας, *Κόντογλου*, 17-18, και σποραδικά.

38. Φ. Κόντογλου, *Ἡ Τέχνη τοῦ Ἄθω*, Ἀθῆναι 1923, βλ. και *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη*, λήμμα 6.

39. Ζίας, *Κόντογλου*, 58, 154.

ἤτοι τὴν ἑρμηνείαν τῶν τεχνικῶν τρόπων καὶ τοὺς ἱεροὺς τύπους τῶν εἰκόνων, καθὼς καὶ ἐξήγηση περὶ τῆς λεπτότητος καὶ τοῦ πνευματικοῦ κάλλους καὶ τῆς τιμῆς αὐτῆς», βγαλμένες από βαθειά αίσθηση και γνώση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, έχουν σκοπό να παίξουν ένα ρυθμιστικό ρόλο στη σύγχρονη αγιογραφία. Όπως δηλώνει ο ίδιος πρόκειται για μία ανασύνθεση της «*Ἑρμηνείας*» του Διονυσίου εκ Φουρνά —η οποία, όπως είναι γνωστό, ασκεί μία κανονιστική πρακτική— που θα αποκαθάρει την «*Ἑρμηνεία*» από τα στοιχεία εκείνα που τα θεωρεί δυτικά δάνεια, και τα οποία όμως ο Διονύσιος θεωρούσε βυζαντινά, εκφράζοντας την επιστροφή στα εικαστικά πρότυπα του περιώνυμου Πανσελήνου. Είναι γεγονός, ότι στην «*Ἑρμηνεία*», σημαντικές δυτικές εικονογραφικές λεπτομέρειες, γνωστές από χαρακτικά, χρησιμοποιήθηκαν και επιβλήθηκαν από την αυθεντία των κρητικών ζωγράφων. Συνειδητός ή ασυνείδητος εκλεκτικισμός χαρακτηρίζει το σύνολο της «*Ἑρμηνείας*»[40].

Η μελέτη των τοιχογραφιών της Φανερωμένης[41], όψιμο έργο του Γεωργίου Μάρκου που χρονολογείται το 1735, κατέδειξε ότι το εσωτερικό του καθολικού προσφέρει ένα εντυπωσιακό δείγμα ενιαίου ζωγραφικού συνόλου, και ότι οι τοιχογραφίες του συγκεφαλαιώνουν τις αναζητήσεις της εποχής αναδεικνύοντας τον Μάρκου ως έναν από τους σημαντικότερους ζωγράφους της εποχής του. Τα καλλιτεχνικά πρότυπά του αντλούνται από τους κρητικούς ζωγράφους εικόνων του 16ου και 17ου αιώνα, από τα πρότυπα της κρητικής παράδοσης, όπως τη γνωρίζουμε στα μοναστικά κέντρα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, τον κύκλο του ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου και των αδελφών Κονταρή, από τα μνημεία της ΒΔ Ελλάδος, όπως και από τα δυτικά χαρακτικά που έχουν μεγάλη διάδοση ήδη από τους προηγούμενους αιώνες. Αυτός ο συγκερασμός τάσεων και σχολών, όπως και η εμφάνιση νέων εικονογραφικών θεμάτων και νέων συνθέσεων, προσδίδει ένα σύνθετο ύφος στις τοιχογραφίες της Φανερωμένης που σαφώς τις διαφοροποιεί από το υπόλοιπο έργο του Μάρκου και του εργαστηρίου του[42].

Θα ήθελα να σταθώ στις κρίσεις του Κόντογλου για τη Φανερωμένη. Ο Κόντογλου παρατηρεί ότι *«ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου καὶ τοῦ ἐργαστηρίου του δὲν εἶναι ἀπανταχοῦ τῆς αὐτῆς αὐστηρότητος. Εἰς τὰ μεταγενέστερα ὅμως ἡ τέχνη*

40. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αναγεννήσεις της βυζαντινής ζωγραφικής στη Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική Τέχνη» στο: *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Αθήνα 2002, 182-194, ιδιαίτερα, 185-189 (στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος, «Αναγεννήσεις»), και ο ίδιος, *«Πρόοδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της Εκκλησιαστικής και Θρησκευτικής Ζωγραφικής, Η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1993, 27-29 (στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος, *Πρόοδος*).

41. Anastasia Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phanérôméni à Salamine (1735): contribution à l'oeuvre du peintre Ghéorghios Marcou (XVIIIe s.)*, Paris 2002 (διδακτορική διατριβή) Paris I-Pantheon, Sorbonne (υπό έκδοσιν).

42. Λαζαρίδου, «Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου», 200 κ.εξής.

του ἀτονεῖ, νοθευόμενη ἀπὸ νεωτεριστικὸ πνεῦμα, μὲ στοιχεῖα δυτικῆς τέχνης, τὰ ὁποῖα καταβιβάζουν τὴν στάθμη της». Είναι σαφές ότι αυτό το είδος «*μεικτό μεν νόμιμο δὲ*» δεν είναι αποδεκτό από τον Κόντογλου. Εξάλλου όταν μιλάει για «*διερμηνεία*» και όχι για «*ἀντιγραφή*» εκφράζει μια βαθύτερη πνευματική στάση όχι μόνον για τα εκκλησιολογικά αλλά και για τα καλλιτεχνικά θέματα. Ο τρόπος που συντελείται η πρόσληψη ή η απόρριψη των ξένων στοιχείων είναι ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται η σύγκρουση ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση στο εικαστικό πεδίο. Η προσέγγισή του δεν είναι απλώς αισθητική αλλά πνευματική. Η μαχητική γεμάτη πάθος προσωπικότητα του Κόντογλου είχε βάλει ξανά και σταθερά το σύνορο διαχωρισμού ανάμεσα στην τέχνη της Ανατολής και της Δύσης στη νεοελληνική συνείδηση. Καλός γνώστης της δυτικής ζωγραφικής, είχε αφήσει πίσω του με τον ζηλωτισμό που εξέφρασε στο θεωρητικό του έργο τη σύγχρονη ζωγραφική, ιδιαιτέρως στα χρόνια μετά το 1950, για να βρεί αυτό που είχε χάσει μέσα στον κόσμο της προοπτικής[43].

Η προσπάθεια αφομοίωσης δυτικών στοιχείων και ανάπλασής τους σε ύφος βυζαντινό[44] ενίοτε αποτυγχάνει στυλιστικά στη Φανερωμένη. Το σχέδιο στη προσπάθεια εκβυζαντινισμού του είναι άτεχνο. Μια όμως μετακίνηση από τη φόρμα στο περιεχόμενο —εάν η προσέγγιση δεν περιορισθεί σε απλές απαριθμήσεις δυτικών δανείων και σε στεγνές περιγραφές— η συνολική θεώρηση μπορεί να οδηγήσει στην κατανόηση και ερμηνεία της πρόσληψης των δυτικών δανείων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των δώδεκα άρθρων του Συμβόλου της Πίστεως που εικονογραφούνται στον τρούλλο της Μονής Φανερωμένης[45]. Εικονογραφικά πρόκειται για μία μεταφορά φλαμανδικών χαρακτικών που τα πρότυπά τους έχουν ήδη μεταφερθεί από προηγούμενους ζωγράφους στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[46]. Δεν είναι εδώ η στιγμή για να σχολιάσω αναλυτικά την εικονογράφηση των άρθρων του Συμβόλου. Θα ήθελα όμως να επισημάνω ότι το ομολογιακό νόημα του εικονογραφικού αυτού κύκλου επιτείνεται όχι μόνον από την αναγραφή του κειμένου σε κάθε άρθρο με το ανάλογο ομολογιακό περιεχόμενο (Εικ. 12) αλλά και από την επιλογή των εικονογραφικών στοιχείων που δεν μεταφέρονται αυτούσια από το πρότυπο μαρτυρώντας μια αυξημένη θεολογική εγρήγορση. Ανεξαρτήτως των εικονογραφικών πηγών του Συμβόλου, η τοποθέτηση του Συμβόλου στον τρούλλο, καθώς εντάσσεται στη δοξαστική για τον

43. Ζίας, *Κόντογλου*, 155-156.

44. Ο Μάρκου επαναφέρει σε χρήση κρητικά πρότυπα τα οποία βαθμηδόν αναμειγνύει με πολλά δυτικά στοιχεία, Τριανταφυλλόπουλος, *Πρόοδος*, 22-24. Τα επείσακτα εικονογραφικά θέματα ή μοτίβα αφομοιώνονται όπως και σπανιότερα οι μορφολογικοί νεωτερισμοί.

45. Λαζαρίδου, «Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου», 195, 197.

46. Ό.π. 266. Για το θέμα των φλαμανδικών επιδράσεων σε μεταβυζαντινά έργα που εικονογραφούν το Σύμβολο της Πίστεως βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, Α΄, Αθήνα 1998, 223-286.

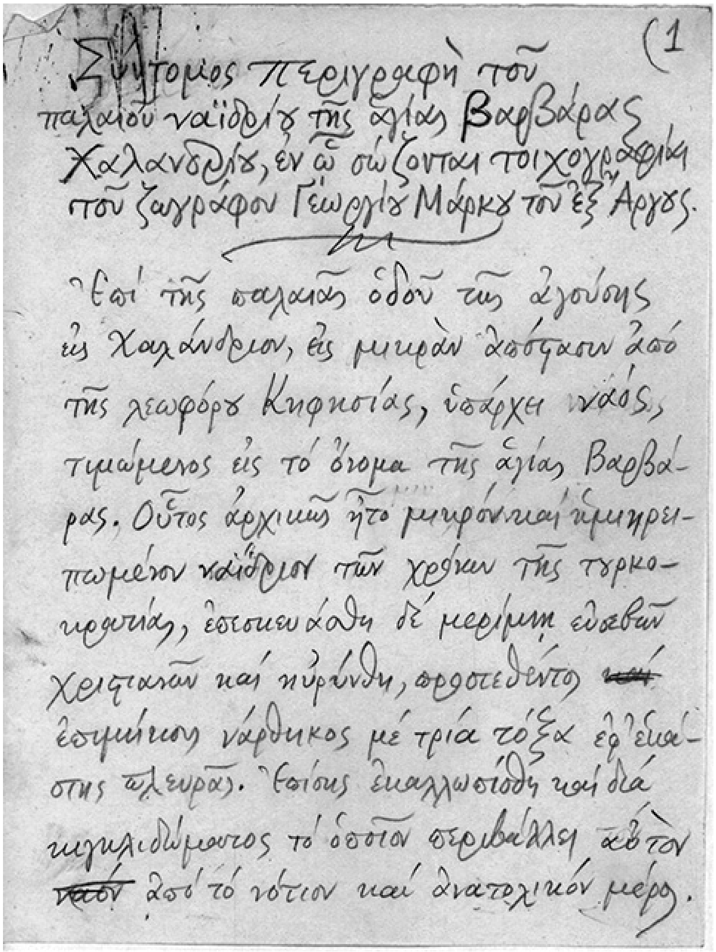
Χριστό εικονογραφία του τρούλλου, διακηρύσσει τις αρχές της ορθόδοξης πίστης και ανακτά τον χαρακτήρα της δογματικής ομολογίας. Επέλεξα ένα —μεταξύ πολλών άλλων παραδείγματων— εικονογραφικό θέμα που ο μηχανισμός υιοθέτησης όχι μόνον το εκβυζαντινίζει αλλά και το υποτάσσει σε μια επεξεργασμένη θεολογική σκέψη αναδεικνύοντας μια οξυμμένη θεολογική εγρήγορση έναντι της ετεροδοξίας.

Ο Κόντογλου στις τοιχογραφίες της Φανερωμένης δεν βρίσκει ούτε την ιερατικότητα, ούτε την αυστηρότητα της βυζαντινής τέχνης, ούτε την άριστη τέχνη του Θεοφάνη[47], ή τον εξπρεσσιονισμό του Κατελάνου, ούτε καν τη λαϊκότητα του νάρθηκα της Καισαριανής. Ο Κόντογλου πιστεύει ότι είναι άξια μεγάλης εκτιμήσεως η προσπάθεια των ζωγράφων του 18ου αιώνα να κρατήσουν την ορθόδοξη αγιογραφική παράδοση που πήγαινε να καταποντισθεί μέσα στο ρεύμα των δυτικών επιδράσεων[48]. Η εικονογραφία όμως της Φανερωμένης σαφώς διαφοροποιείται από το υπόλοιπο έργο του Μάρκου καθώς σχετίζεται με τους λόγιους κληρικούς της Αθήνας που έχουν πολύ στενή σχέση με τη Βενετία και τη Ρώμη, σε μια εποχή που αρχίζει να αχνοφαίνεται ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Το μνημείο συνδέεται με μια εποχή που οι έριδες και ο φόβος της δυτικής σκέψης εκφράσθηκαν με ακραίες εκδηλώσεις. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου συγκροτεί μια δογματική ομολογία αντίστοιχη, θα έλεγα, με τη στάση δογματικής ομολογίας[49] που κρύβεται στο βάθος του έργου του Φώτη Κόντογλου απέναντι στη δυτική θρησκευτική ζωγραφική.

47. Τριανταφυλλόπουλος, «Αναγεννήσεις», 191-193.

48. Πρβλ. Λ. Οὐσπένσκυ, *Ἡ εικόνα*, μτφρ. Φ. Κόντογλου, Ἀθῆναι 1952, 17, σημ. 2.

49. Τριανταφυλλόπουλος, «Αναγεννήσεις», 193.

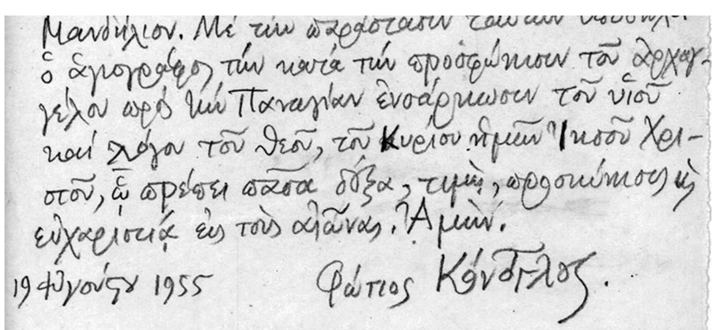


(1

Σύντομος περιγραφὴ τοῦ
παλαιοῦ ναϊδρίου τῆς ἁγίας Βαρβάρας
Χαλανδρίου, ἐν ᾧ σῴζονται τοιχογραφίαι
τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Μάρκου τοῦ ἐξ Ἄργους.

Ἐπὶ τῆς παλαιᾶς ὁδοῦ τῆς ἀγούσης
εἰς Χαλάνδριον, εἰς μικρὰν ἀπόστασιν ἀπὸ
τῆς λεωφόρου Κηφισίας, ὑπάρχει ναός,
τιμώμενος εἰς τὸ ὄνομα τῆς ἁγίας Βαρβά-
ρας. Οὗτος ἀρχικῶς ἦτο μικρὸν καὶ ἠμιηρει-
πωμένον ναΐδριον τῶν χρόνων τῆς τουρκο-
κρατίας, ἐπεσκευάσθη δὲ μερίμνῃ εὐσεβῶν
χριστιανῶν καὶ ηὐρύνθη, προστεθέντος ~~καὶ~~
ἐσωτερικοῦ νάρθηκος μὲ τρία τόξα ἐφ' ἑκά-
στης πλευρᾶς. Ἐπίσης ἐκαλλωπίσθη καὶ διὰ
κιγκλιδώματος τὸ ὁποῖον περιβάλλει αὐτὸν
~~ναόν~~ ἀπὸ τὸ νότιον καὶ ἀνατολικὸν μέρος.

1. Ιδιόχειρο κείμενο του Φώτη Κόντογλου (Φωτογραφία: Α. Λαζαρίδου)

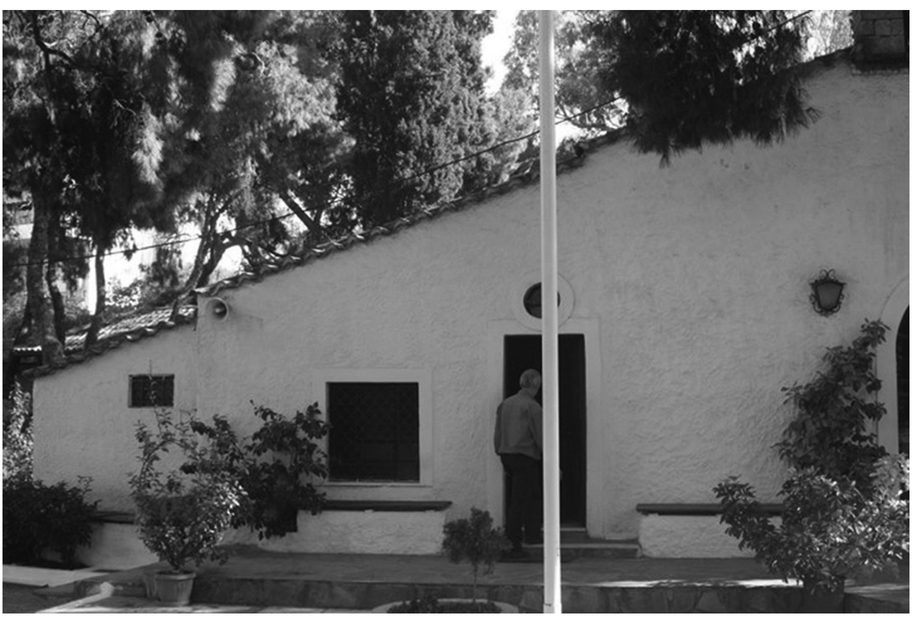


Μανδήλιον. Μὲ τὴν παράστασιν ταύτην ὑποδηλ-
ὁ ἁγιογράφος τὴν κατὰ τὴν προσφώνησιν τοῦ ἀρχαγ-
γέλου πρὸς τὴν Παναγίαν ἐνσάρκωσιν τοῦ υἱοῦ
καὶ λόγου τοῦ Θεοῦ, τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χρι-
στοῦ, ᾧ πρέπει πᾶσα δόξα, τιμή, προσκύνησις καὶ
εὐχαριστία εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν.
19 Αὐγούστου 1955 Φώτιος Κόντογλους.

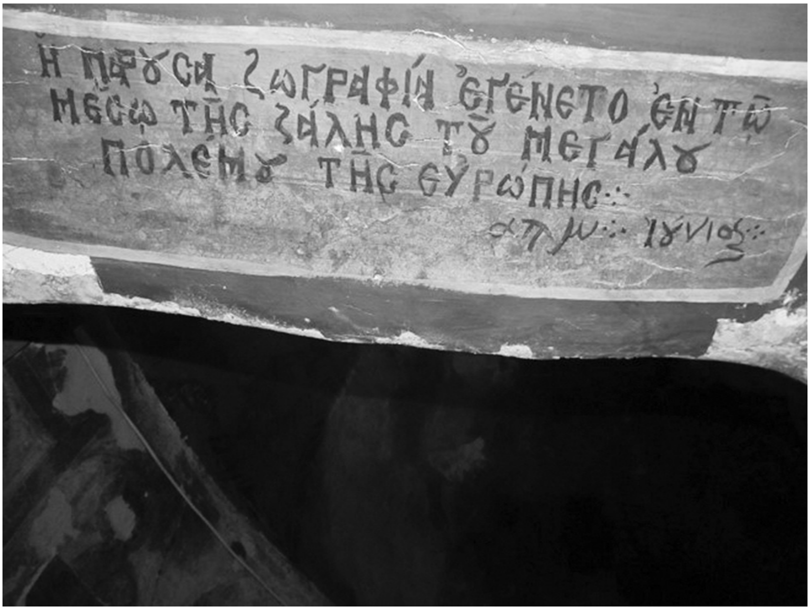
2. Ιδιόχειρο κείμενο του Φώτη Κόντογλου (Φωτογραφία: Α. Λαζαρίδου)



3. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Η ανατολική όψη του ναού.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



4. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Η δυτική όψη του ναού μετά τις σύγχρονες επεμβάσεις.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



5. Παιανία, Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής, Επιγραφή Κόντογλου.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



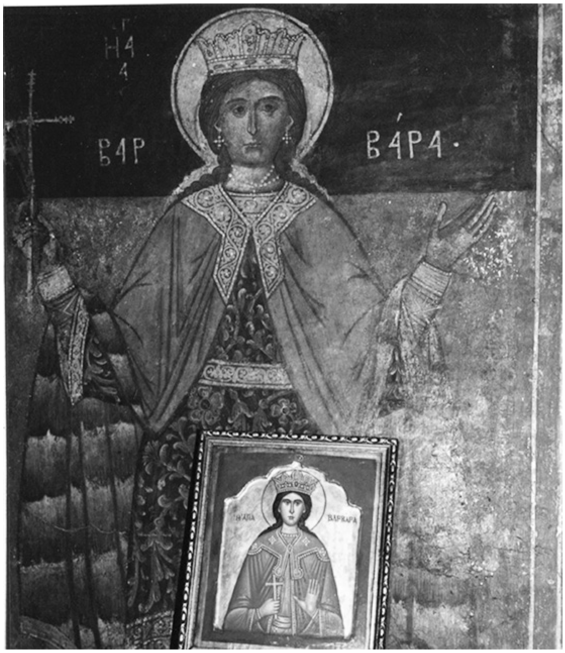
6. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



7. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Το θηρίο καταπίνει τον Άρειο. Λεπτομέρεια.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



8. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Ο αγιος Ιωάννης ο Θεολόγος.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



9. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Η αγία Βαρβάρα.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



10. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Ο άγιος Αθανάσιος.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



11. Χαλάνδρι, Ι.Ν. Αγίας Βαρβάρας. Οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος.
(Φωτογραφία: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Αθηνών)



12. Σαλαμίνα, Μονή Φανερωμένης. Το 8ο άρθρο από το Σύμβολο της Πίστεως
στον τρούλλο του καθολικού.

Πρωτοπρ. Σπυρίδων Λόντος

ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ

Στην Ελλάδα, όπως και σε όλη τη νότιο Ευρώπη, η τιμή προς τη Θεοτόκο αυξάνεται σημαντικά κατά τον 19ο αιώνα[1]. Ιδρύονται μεγάλα προσκυνηματικά κέντρα αλλά και Ναοί προς τιμή της, στους οποίους δεσπόζουν οι εφέστιες ιερές εικόνες Της. Παράλληλα, η θρησκευτική ζωγραφική αναπτύσσεται με βάση δύο τάσεις που συνυπάρχουν ισότιμα, τουλάχιστον ποσοτικά, στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής. Η μία τάση, η «ανεπίσημη», συνεχίζει τα παλαιότερα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά σχήματα με όλο και περισσότερες όμως δυτικές επιδράσεις. Η άλλη, η «επίσημη», τάση υποστηρίζεται ποικιλοτρόπως από το νεοελληνικό κράτος και διακρίνεται για τη χρήση δυτικών κυρίως τεχνοτροπικών στοιχείων, που αρύονται μοτίβα είτε από την ευρωπαϊκή παράδοση του νεοκλασικισμού είτε από τις αναδυόμενες εκείνη την εποχή ρομαντικές τάσεις και κυρίως δε τη ναζαρηνή ζωγραφική[2].

Στη κατηγορία των προσκυνηματικών τύπων της Παναγίας ανήκουν και οι εικόνες της Ζωοδόχου Πηγής και κυρίως ενός συγκεκριμένου τύπου, που συνδέεται με την ομώνυμη Μονή του Πόρου, αν και το παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα της Ζωοδόχου Πηγής ακολουθεί την παράδοση της εφέστιας εικόνας στο ομώνυμο αγίασμα, εκτός των τειχών της Κωνσταντινουπόλεως, το γνωστό με την μεταγενέστερη προσωνυμία Παναγία Μπαλουκλή ή Βαλουκλή[3]. Στο εικονογραφικό αυτό θέμα παρίστανται στο φόντο τα τείχη της Κωνσταντινουπόλεως με τη δεξαμενή σε μορφή λεκάνης, που στηρίζεται σε υποστάτη κατά τον τύπο της κολυμβήθρας, να δεσπόζει στην παράσταση. Μέσα σε αυτή εικονίζεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, ενώ στο κάτω μέρος της δεξαμενής, όπου σχηματί-

1. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19 αιώνα, Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011, 693 (στο εξής: Ν. Γραικός, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*).

2. Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στον 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, ΜΔΕ, Θεσσαλονίκη 2003, 29 (στο εξής: Ν. Γραίκος, *Βυζαντινή Ζωγραφική*).

3. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, 701.

ζονται μαρμάρινα θωράκια, διακρίνονται ιχθείς, βασιλείς, άρχοντες, αρχιερείς και πλήθος κόσμου να περιστοιχίζουν την Υπεραγία Θεοτόκο ζητώντας τη βοήθειά της, ενώ οι ασθενείς λούονται ή πίνουν από το νερό της πηγής[4].

Διακρίνεται σαφώς έτσι το θεολογικό περιεχόμενο του φερώνυμου εικονογραφικού τύπου της Παναγίας: η Θεοτόκος με την Ενανθρώπηση του Λόγου καθίσταται η πηγή, καθώς διά της υπακοής που επέδειξε, εξεπήγασε στο κόσμο το Χριστό, την ίδια τη Ζωή. Ετσι η Παναγία, ως Ζωοδόχος Πηγή, αυτό κάθε εαυτό δηλαδή το γεγονός της Θείας Ενανθρωπήσεως, τίθεται ως θεμέλιο για την καθόλου σωτηρία του ανθρώπου (σωματική και ψυχική)[5].

Ενας από τους ιστορικούς Ναούς της Αθήνας προς τιμήν της Υπεραγίας Θεοτόκου της Ζωοδόχου Πηγής είναι ο Ναός στην οδό Ακαδημίας[6], που άρχισε να οικοδομείται το 1846 με βάση τα σχέδια του αρχιτέκτονα Δημήτριου Ζέζου και αποπερατώθηκε το Μάρτιο του 1852. Στη σημερινή του μορφή ο Ναός κοσμείται από τοιχογραφίες διαφορετικών κατασκευαστικών και καλλιτεχνικών φάσεων, με πιο αξιόλογες αυτές του Αναστασίου Λουκίδη (1884-1972), γνωστού Ακαδημαϊκού ζωγράφου, που γεννήθηκε στο Κασαμπά της Σμύρνης, σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και αργότερα (από το 1908) στο Παρίσι. Ο Λουκίδης παρέδωσε τα αγιογραφικά του θέματα στη Ζωοδόχο Πηγή από το 1931 εως το 1933[7]. Η εσωτερική διακόσμηση, οι τοιχογραφίες του Ναού έγιναν, αρχικά, κατ’ αντιγραφή των εικόνων του Θειρσίου, από αγνώστους αγιογράφους, μέχρι το 1880.[8]

Με πρωτοβουλία των Εφημερίων του Ναού αποφασίσθηκε να αποκαλυφθούν οι ιερές εφέστιες εικόνες τόσο της Ζωοδόχου Πηγής, όσο και του Αγίου Χαραλάμπους, που βρίσκονται στα μαρμάρινα προσκυνητάρια, αριστερά και δεξιά της εισόδου του Ναού αντίστοιχα, μιας και από τη τοποθέτησή τους εκεί μέχρι σήμερα δεν υπήρχε μαρτυρία σχετικά με τον ζωγράφο ή κάποια επιγραφή για αυτές, καθώς επίσης και να συντηρηθούν τα ορειχάλκινα πλαίσια και τα αργυρά

4. Κ. Καλοκύρης, «Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως», στο: *ΠατριαρχικόνΙδρυμα Πατερικών Μελετών*, Θεσσαλονίκη 1972β, 203.

5. Ι. Στουφή Ι.-Μ. Ασφενταγάκη, «Θεοτόκος, Εικονογραφία Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή»,*Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τομ. 8 (Νοέμβριος), 246.

6. Ενδεικτική βιβλιογραφία: Κ. Η. Μπίρης, *Για την σύγχρονη Αθήνα, Μελέτες και αγώνες*, τ. 1ος, Αθήνα 1956 - του ιδίου *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20ον αιώνα*, Αθήνα 1996, 137-138 - Σ. Λόντος, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών*, Αθήνα 2002. Του ιδίου, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας 1852-2012, 160 χρόνια ενοριακής προσφοράς και μαρτυρίας*, Αθήνα 2012.

7. Στουφή-Πουλημένου Ι. - Τσιγάρας Γ., *Ιστορώντας την Υπέρβαση, Από την Παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, Ιδρυμα Γουλανδρή, 2013, 119.

8. Σ. Λόντος, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας 1852-2012, 160 χρόνια ενοριακής προσφοράς και μαρτυρίας*, Αθήνα 2012, 36-37.

τους πουκάμισα (Νοέμβριος 2013)[9] (Εικόνες 1 και 2). Οι δυο αυτές εφέστιες εικόνες του Ναού βρίσκονταν αρχικώς σε περικαλλείς ξύλινες υπερμεγέθεις κορνίζες και αργότερα, πιθανόν τη δεκαετία του 1960, τοποθετήθηκαν στα μαρμάρινα προσκυνητάρια, που βρίσκονται σήμερα. Αξιοσημείωτο εδώ είναι το γεγονός ότι κατά τη αποσφράγιση του ορειχάλκινου επίχρυσου εξωτερικού πλαισίου της εικόνας της Ζωοδόχου Πηγής, βρέθηκαν στο πίσω μέρος κάποια αφιερώματα καθώς και απόκομμα επιτραπέζιου ημερολογίου με ημερομηνία 22 Μαΐου 1963, σημειωμένο με ονόματα υπέρ υγείας και θείας βοηθείας, κάτι που μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η τοποθέτηση της εικόνας στο νέο αυτό μαρμάρινο προσκυνητάρι έλαβε χώρα τη περίοδο αυτή.

Η εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στο μαρμάρινο προσκυνητάρι του ομώνυμου ναού της οδού Ακαδημίας είναι αναπαραγωγή εξ ολοκλήρου αυτής του ζωγράφου Ραφαήλ Τσέκολι που βρίσκεται στην Ιερά Μονή Ζωοδόχου Πηγής Πόρου. Ο Τσέκολι μετοίκησε από την Ιταλία στην Ελλάδα το 1839 αρχικά στην Κέρκυρα. Στη συνέχεια εργάστηκε αμισθί, ως καθηγητής της ελαιογραφίας, στο Σχολείο των Τεχνών το διάστημα 1843-1852. Ασχολήθηκε με προσωπογραφίες και φιλελληνικά και ηθογραφικά θέματα, στο πνεύμα του αισθητισμού και του ρομαντικού φιλελληνισμού της εποχής. Υπήρξε πολύπλευρη προσωπικότητα, αφού πρωτοστάτησε και στην ίδρυση της Εταιρείας των Ωραίων Τεχνών,φιλοτεχνώντας μάλιστα και τα διπλώματά της σε αλληγορικό ρομαντικό ύφος.Κάποια στιγμή, αναζητώντας κατάλληλο κλίμα για την άρρωστη νεαρή κόρη του Αρτσία, κατέφυγε στο ιστορικό μοναστήρι της Ζωοδόχου Πηγής του Πόρου, όπου οι μοναχές έκαναν ό,τι μπορούσαν για να βελτιώσουν την υγεία της νεαρής. Εκεί ασχολήθηκε και με την αγιογραφία και μάλιστα, με το εικονογραφικό θέμα της Ζωοδόχου Πηγής. Το ιστορικό της ενασχόλησής του αυτής σχετίζεται με την εξέλιξη της ασθένειας της κόρης του. Η κόρη του τελικά απεβίωσε το 1849 και ενταφιάστηκε εκεί. Ο ζωγράφος, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης, για τις περιποιήσεις που δέχθηκε η κόρη του ζωγράφισε την εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής και τη χάρισε στο μοναστήρι το 1853.[10] Η εικόναβρίσκεται σήμερα αριστερά του τέμπλου του Καθολικού του μοναστηριού και φέρει την υπογραφή (κοντά στη βάση της φιάλης): «Ο ζωγράφος Ραφαήλ Τσέκολι τη εν Καλαυρία Μονή της Ζωοδόχου Πηγής, ευγνωμοσύνης ενεκεν» 1853.[11] Ο Τσέκολι έχει προσδώσει τα χαρακτηριστικά της κόρης του στο πρόσωπο της Παναγίας και του Χριστού (Εικ. 3).

---

9. Το έργο της συντηρήσεως των ιερών εικόνων, των αργυρών καλυμμάτων και των ορειχαλκίνων επίχρυσων πλαισίων ανέλαβε το εργαστήριον «Μέση Οδός» Μιχαήλ Χριστοδουλάκη σε συνεργασία με τον αδελφό του Εμμανουήλ Χριστοδουλάκη.

10. Ν. Γραικός, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*,288.

11. Ι. Σ. Ρουμάνη, *Το Μοναστήρι του Πόρου,* Πόρος 1999, 78 – 80.

Η μοναδική στα δεδομένα του εικονογραφικού τύπου, απεικόνιση στην εικόνα της Μονής της Ζωοδόχου Πηγής Πόρου, αντί αυτής του Μπαλουκλή, προσδίδει στο θέμα έντονο ιστορικιστικό χαρακτήρα, που ανταποκρίνεται στα δεδομένα της προσωπικής δραματικής ιστορίας του ζωγράφου, συγχρόνως όμως τη καθιστά προσκυνηματική, αφού ενσωματώνει σε ένα παραδοσιακό τύπο, ένα σύγχρονο, για την εποχή του, μοναστηριακό συγκρότημα[12]. Η εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στην Αθήνα είναι πανομοιότυπη με αυτή του Τσέκολι και φέρει κάτω δεξιά την υπογραφή του ζωγράφου Γ. Δρίβα και ημερομηνία 1878 (Εικ. 4). Σχετικά με το ζωγράφο Γ. Δρίβα, δεν υπάρχουν στοιχεία εκτός από τη μαρτυρία του Σ. Λυδάκη στο «Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών» ότι ήταν λαϊκός ζωγράφος των τελών του 19^{ου} αιώνα[13]. Εξάλλου, από μόνη της, η υπογραφή του ζωγράφου με τον τρόπο διατύπωσης, την επιλογή των λέξεων αλλά και των παρεχόμενων πληροφοριών αποτελεί γραπτό μήνυμα, που απευθύνει ο δημιουργός μαζί με τη κύρια και ουσιαστική καλλιτεχνική προσφορά του.[14]

Η εικόνα είναι ελαιογραφία σε μουσαμά και έχει ύψος 110 εκ., πλάτος 0.78 εκ., σε μία σύνθεση που δεν στερείται πρωτοτυπίας (Εικ. 5). Πάνω σε λευκό ματ κάμπο με διαβαθμίσεις ανοιχτού καφέ και γκρι διαμορφώνεται το κυρίως θέμα, που περιστοιχίζουν υδροφόρα νέφη. Το μεγαλύτερο τμήμα της εικόνας καταλαμβάνει η Παναγία ανάμεσα στα νέφη, η οποία είναι στραμμένη ελαφρώς δεξιά. Στη κεφαλή της Θεοτόκου, που στέφεται από ημικυκλικό χρυσό φωτοστέφανο, φέρει κορώνα, που εξέχει του σχήματος. Κρατεί στο δεξί της χέρι σκήπτρο, το οποίο ο Νομίδης χαρακτηρίζει ως κηρύκειο»[15], ενώ με το αριστερό της χέρι κρατά σφιχτά το κίτρινο διάδημα, που περιτυλίγει τα πόδια του μικρού Χριστού. Ο ενδύτης της διακρίνεται σε μπλέ και μωβ τόνους, ενώ εξωτερικά διακρίνεται το βυσσινί μαφόριο δυτικού τύπου, που κοσμείται στη παρυφή της καλύπτρας και στο μέρος επάνω από το δεξί χέρι, με πλαταιά ταινία από ημιεξίτηλαψευδοκουφικά στοιχεία, χωρίς τους καθιερωμένους τρείς αστέρες της αειπαρθενίας. Στη θέση του παραδοσιακού κεφαλόδεσμου διακρίνεται λευκό, ημιδιαφανές, αιθέριο πέπλο δυτικού τύπου, που καλύπτει εντελώς τα μαλλιά και αναδιπλώνεται στο λαιμό. Επάνω από το στέμμα της Παναγίας υπάρχει σε ημικυκλική επιγραφή η ονομασία «Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ».

---

12. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, 704.

13. Σ. Λυδάκη, «Οι Ελληνες ζωγράφοι», *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών* 4 , (1976), 112.

14. Ε. Δρακοπούλου, «Υπογραφές Μεταβυζαντινών Ζωγράφων. Ανίχνευση Προσωπικών και Καλλιτεχνικών Μαρτυριών» *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, ΚΒ΄(2001), 129.

15. Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική αναλυση και ιστορία του θέματος», . ΑΔ 26 (1971^{α}), Μέρος Α΄- Μελέται, 220 (στο εξής: Δ. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή).

Ο μικρός Χριστός εικονίζεται καθισμένος άνετα και ακουμπώντας με τη πλάτη του στο αριστερό μέρος του σώματος της Θεοτόκου. Φοράει λευκό χιτώνα και έχει καλυμμένους τους ανυπόδητους πόδες του με κίτρινο ιμάτιο. Το αριστερό του πόδι είναι ελαφρώς διπλωμένο, ενώ εξέχουν του διαδήματος τα δάκτυλα του αριστερού ποδιού.Τα μαλλιά του είναι κοντά και ξανθά. Ανασηκώνει το δεξί του χέρι σε χειρονομία ευλογίας, ενώ το αριστερό του χέρι βαστεί ενωμένο στο αριστερό του στήθος. Περιμετρικά της κεφαλής Του, φέρει χρυσό φωτοστέφανο, που στο πλαίσιό του εγγράφεται σταυρός με την επιγραφή «Ο Ω Ν» (Εικ. 6).

Τα νέφη αποκρύβουν τη λεκάνη, η οποία στηρίζεται σε κοντό υποστάτη και απολήγει στο κάτω τμήμα σε δεξαμενή με ιχθείς, η οποία διακρίνεται ομοίως κατά τίνα μέρος. Κανένα άλλο πρόσωπο δεν εικονίζεται στη σύνθεση (Εικ. 7). Στο βάθος, στο αριστερό μέρος της εικόνας, ζωγραφίζεται σε νατουραλιστικά πρότυπα τοπίο με δένδρα και λόφο και μια μαρμάρινη κρήνη αγιασμού (Εικ. 8), ενώ στο δεξιό μέρος της, αντί της συνήθους συμβατικής απεικόνισεως της τειχισμένης Κωνσταντινουπόλεως, εικονίζεται το μοναστήρι του Πόρου, ενώ ενδιάμεσα παρίστανται θάλασσα και όρη (Εικ. 9).

Εικονογραφικά ο ζωγράφος φαίνεται να προσαρμόζει τον συνήθη δυτικό τύπο της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Παναγίας, με το μικρό Χριστό σε στάση ευλογίας, στον παραδοσιακό τύπο της Ζωοδόχου Πηγής, τοποθετώντας τις άγιες μορφές στη λεκάνη και προσθέτοντας και το στοιχείο του σκήπτρου. Συναφώς επισημαίνει ο Ν. Γραίκος ότι ο ζωγράφος προσπάθησε να δημιουργήσει μία δική του παραλλαγή στον παλαιό εικονογραφικό τύπο[16].

Τεχνοτροπικά η εικόνα διακρίνεται για τη νατουραλιστική απεικόνιση των μορφών και, όπως συμβαίνει με το συνολικό έργο του ζωγράφου, παρατηρούμε «έμφαση στην αφηγηματική διαπραγμάτευση, μέσω μιας σεντιμενταλιστικής, νέο-αναγεννησιακής προσέγγισης, σύμφωνης με την οπτική των Ναζαρηνών»[17]. Το κίνημα των Ναζαρηνών είχε σημαντική επίδραση σε όλη την Ευρώπη, όμως τελικά «περιορίστηκε» στο να γεμίσει τις περισσότερες εκκλησίες του 19ου αιώνα με ψυχρά και άψυχα έργα, επαναλήψεις συχνά τύπων του παρελθόντος που δεν έδειχναν τίποτα άλλο από την κούραση μιας γενιάς[18]. Η εικόνα που φιλοτέχνησε ο Δρίβας στη Ζωοδόχο Πηγή Ακαδημίας ίσως είχε παραγγελθεί ώς αντίγραφο αυτής του Πόρου, μιας και την εποχή εκείνη υπήρχε στο Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του Ναού Επίτροπος καταγόμενος από το όμορφο αυτό νησί.

Αξιοσημείωτη είναι η διαφορετική πραγμάτευση του κάτω θέματος στο μεταγενέστερο αργυρό πουκάμισο. Το αργυρό κάλυμμα (έργο Νικητόπουλου,

16. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, 289

17. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, 704

18. Ν. Γραίκος, *Βυζαντινή Ζωγραφική*, 32.

1911) αφήνει μόνο το πρόσωπο του Χριστού και της Παναγίας ορατό, σε σχέση με το υπόλοιπο ζωγραφικό θέμα, διαφέρει δε στα θέματα που περιλαμβάνει, αφού από την εικόνα του Δρίβα διατηρεί μόνο τη Θεοτόκο και τον Χριστό εντός της δεξαμενής, προσθέτει δυο αγγέλους, αριστερά και δεξιά της κεφαλής της Θεοτόκου, καλύπτει δε όλο το υπόλοιπο θέμα κάτω από τη φιάλη με τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο, που περιλαμβάνει τη προσθήκη τοπιογραφικών στοιχείων και περίτεχνων διακοσμήσεων στη φιάλη, όπως και πλήθους ασθενών, ιεραρχών, βασιλέων, ιερέων, μοναχών και λαού, που περιβάλλουν τη δεξαμενή με το αγίασμα, σε αργυρόγλυπτη εξαίσια απόδοση.Στη σύνθεση αυτή της εικόνας έχει χρησιμοποιηθεί εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου γνωστός από παλιότερα. Το θέμα, κυρίως δε στο κάτω μέρος του αργυρού πουκαμίσου, μοιάζει κατά τι με αυτό της χαλκογραφίας του Νικολάου του Χίου του έτους 1812, ως προς τη θέση των προσώπων και τη προσθήκη θάλασσας και νησιού στο βάθος. Εξάλλου, όπως μαρτυρεί ο Πάλλας[19], στην Κωνσταντινούπολη υπήρχε κατά το 18ο αιώνα πολύμορφη παράδοση εικονογραφίας της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής. Το γνωστό ως τώρα υλικό από εικόνες της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής είναι ακόμα σχετικά λιγοστό. Περισσότερη γνώση του, με μορφολογικές αναλύσεις, ενδέχεται να οδηγήσει σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα ως προς την ιστορία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής[20].

19. Δ. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, 222.

20. Δ. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, 224.



Εικ. 1. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Οι εργασίες αποκάλυψης της εικόνας (φωτ. Νοέμβριος 2013).



Εικ. 2. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Οι εργασίες αφαίρεσης του αργυρού πουκαμίσου (φωτ. Νοέμβριος 2013).



Εικ.3. Πόρος. Ι.Μ. Ζωοδόχου Πηγής Καλαυρίας Πόρου (1720). Η εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής του Τσέκολι (1853).

Εικ. 4.Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής. Λεπτομέρεια. Η υπογραφή του ζωγράφου Γ. Δρίβα (1878).

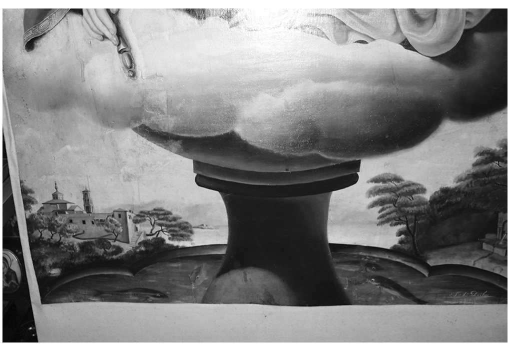




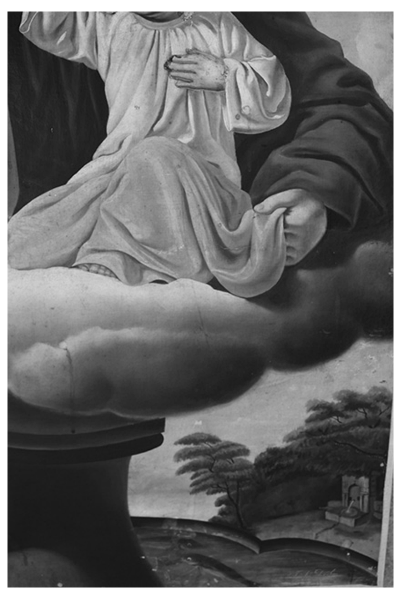
Εικ. 5. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής (1878).



Εικ. 6. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής. Λεπτομέρεια. Ο μικρός Χριστός.



Εικ. 7. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής. Λεπτομέρεια. Η λεκάνη και η δεξαμενή.



Εικ. 8. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής. Λεπτομέρεια. Τοπίο και κρήνη αγιασμού.



Εικ. 9. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας (1852). Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής. Λεπτομέρεια. Ι.Μ. Ζωοδόχου Πηγής Καλαυρίας Πόρου.

Νεκτάριος Μαμάης

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ

«Γεννήθηκα στο τέλος του 1929 στο Κάστρο Λήμνου. Αθώος του λάθους. Θα ήθελα να έχω γεννηθεί σε άλλη εποχή, χωρίς την πείνα και τη δυστυχία που μου έγραφαν τα επουράνια τεφτέρια. Σε μία ειρηνική και ζωγραφική εποχή. Ούτε στο ένα όμως, ούτε στο άλλο στάθηκα τυχερός. Στα 1949 πήρα μία έγγραφη άδεια από την Ασφάλεια, με χίλια παρακάλια… που έγραφε μέσα: “Επιτρέπομεν στο τάδε να μεταβεί εις Αθήνας δια να σπουδάσει”. Με αυτό το χαρτί στο χέρι και με ελάχιστα εφόδια, κατέβηκα στην ξακουστή πόλη των Αθηνών όπου θα πήγαινα στη Σχολή Καλών Τεχνών. Μπήκα στη Σχολή και δύο χρόνια πήγα στρατιώτης. Όταν απολύθηκα άρχισα να πηγαίνω και στον Φώτη Κόντογλου κι αυτή ήταν η μαθητεία μου στα βυζαντινά, που ύστερα από αρκετά χρόνια κατάλαβα τι παγίδα ήταν για μένα και τα παράτησα με την ίδια ένθερμη λαχτάρα που τα είχα πρωταρχινήσει. Το χαρτί της Σχολής δεν το πήρα. Στον τέταρτο χρόνο, μία μέρα μπήκε ο Γεωργιάδης, ο δάσκαλός μου (που ήξερε πως πήγαινα και στον Κόντογλου) και μου λέει: Ράλλη, πρέπει να διαλέξεις. Ή στη Σχολή ή τον Κόντογλου. Και τα δυό δεν γίνονται. - Δίκιο έχεις δάσκαλε, φεύγω αμέσως. Μάζεψα την κασετίνα μου κι έφυγα. Μία δια παντός από τη Σχολή. Δεν είχε βέβαια άδικο ο Γεωργιάδης. Τώρα τι άλλο να πω; Πως έκανα εκθέσεις και δεν ξέρω τι άλλο; Δεν το βρίσκω απαραίτητο. Όλα αυτα τα χρόνια καταγίνομαι συνεχώς με τη ζωγραφική. Ζωγράφισα και κάμποσες εκκλησίες. Έφτιασα και εικονογραφήσεις σε βιβλία, που μερικά τα έγραψα εγώ ο ίδιος. Έφτιαξα και πάρα πολλά χαρακτικά: Σε ξύλο, σε λινόλεουμ, σε χαλκό, μεταξοτυπίες κ.α. Ζωγράφισα αμέτρητα σχέδια και πολλές ακουαρέλλες. Με φύλαξε ο Θεός της ζωγραφικής και δεν έγινα αστέρας της Τέχνης. Δε βοηθούσε άλλωστε σε αυτό η απροθυμία μου να αναπτύξω τις απαραίτητες “δημόσιες σχέσεις”. Άλλωστε, είναι κι αυτή μία τέχνη. Ή την ξέρεις ή δεν την ξέρεις. Α! Ξέχασα να πω πως τύπωνα κάποτε ένα περιοδικό με τον τίτλο “Κάνιστρο”. Κάμποσοι άνθρωποι τ'αγόραζαν. Τους χρωστάω μεγάλη χάρη γι' αυτό. Τα έργα μου βρίσκονται εδώ κι εκεί. Σε σπίτια μερικών ανθρώπων, στην Εθνική Πινακοθήκη, κι άλλες ιδιωτικές συλλογές, και μερικά είχαν

την τύχη να ταξιδέψουν κι έξω από τον τόπο μας. Πολλά είναι χαρισμένα σε φίλους ή δήθεν φίλους. Αυτά! Και παραείναι πολλά για ένα καθωσπρέπει βιογραφικό, που κόντεψα να το κάνω δοκιμή αυτοβιογραφίας. Άλλοι, αργότερα, αν δεν βαριούντε, ας τα γράψουν πιο καλά από μένα. Εγώ στο μεταξύ, αν είμαι γερός, θα ζωγραφίζω.

Ράλλης Κοψίδης

Νεφοσκεπής Αθήνα,
Δεκέμβρης του '81»[1].

Μεθολογικές παρατηρήσεις.

Το έργο του Ράλλη Κοψίδη, ενώ ο ίδιος ζει και δημιουργεί μέσα στα πλαίσια της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης, είναι τόσο ιδιοπρόσωπο και πρωτότυπο, που δυσκολα προσεγγίζεται, κατά τη γνώμη μας, με τις καθιερωμένες μεθόδους ανάλυσης και καταγραφής εικονογραφικών αλλά και στυλιστικών ζητημάτων της βυζαντινής ζωγραφικής.

Σε επίπεδο σύνθεσης, σχεδίου και χρώματος, αναπτύσσει σταδιακά ένα ιδιαίτερο προσωπικό ιδίωμα, απομακρυνόμενος από την επιρροή του δασκάλου του Φώτη Κόντογλου. Είναι βαθύς γνώστης του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου, της λαϊκής παράδοσης, καθώς και του μοντερνισμού (εξαιτίας των σπουδών του στην ΑΣΚΤ), τα οποία όμως αφομοιώνει με άριστο τρόπο, έτσι ώστε το έργο του να αποκτά ταυτόχρονα εξαιρετική εικαστική ενότητα και πρωτοτυπία.

Ο σχολιασμός του εικονογραφικού έργου του Κοψίδη γίνεται εδώ από την πλευρά του ζωγράφου - εικονογράφου και όχι από τη σκοπιά του ιστορικού τέχνης ή του αρχαιολόγου. Πρόθεσή μας δηλαδή δεν είναι να κάνουμε μία μελέτη ιστορίας της τέχνης, αλλά μία μελέτη η οποία θα αφορά στην τέχνη της εικονογραφίας, οι στόχοι της οποίας είναι σαφώς διαφοροποιημένοι. Ενώ δηλαδή τον ιστορικό της τέχνης τον ενδιαφέρει κυρίως τί συνέβη στην εξελικτική πορεία της εικονογραφικής τέχνης, τον εικονογράφο επιστήμονα τον ενδιαφέρει κυρίως το πώς κινήθηκε η δημιουργική διαδικασία στο παρελθόν. Το ζητούμενο δηλαδή εδώ είναι άλλο: το πώς ο εικονογράφος - ερευνητής και οι ομότεχνοί του θα φτάσουν σήμερα σε δημιουργίες που θα πατούν μεν στο παρελθόν, αλλά

1. Απόσπασμα από χειρόγραφο τετράδιο του Ράλλη Κοψίδη με τίτλο «*Μικρό αυτοβιογραφικό, Ράλλης Κοψίδης, Γενάρης 1985*». Το τετράδιο αυτό, καθώς και άλλα ανέκδοτα προσωπικά ημερολόγια του Ράλλη Κοψίδη, είχαμε την τύχη να διαβάσουμε χάρις στην ευγενική προσφορά της κόρης του ζωγράφου, Σοφίας Κοψίδη, την οποία ευχαριστούμε από αυτήν τη θέση. Για τα βιογραφικά του βλ. Ράλλης Κοψίδης, λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1998, 322-325, όπου και πλήρης εργογραφία και βιβλιογραφία για το ζωγραφικό και συγγραφικό του έργο.

ταυτόχρονα θα έχουν την προσωπική σφραγίδα των δημιουργών τους[2]. Τις διαπιστώσεις αυτές ήρθαν να ενισχύσουν τα προσωπικά εικαστικά ημερολόγια και σημειωματάρια του Κοψίδη. Μέσα απ'τα γραπτά του εύκολα διαπιστώνει κανείς πως η πραγματική ζωγραφική δημιουργία γι'αυτόν δεν είναι απλή συρραφή στοιχείων, αλλά ενέργεια-ζωή που διέπει όλα τα ζωγραφικά στοιχεία που χειρίζεται.

"Σκέφτομαι τί ωραίο έργο θα έβγαινε, αν η εκκλησία ήταν δυνατόν να απαλλαγεί από την έμμονη ιδέα των βυζαντινών αντιγράφων και να εμπιστευτεί σε ζωγράφους ιδιόμορφους… χωρίς παρεμβάσεις, λογοκρισίες και αφορισμούς, τους τοίχους μιας εκκλησίας… χωρίς να τους πει, ότι πρέπει να κάνουν πιστά αντίγραφα από τον έναν ή τον άλλον βυζαντινό αιώνα… Η ζωγραφική είναι μία από τις πολλές κραυγές των ημερών μας. Για τις ανοιχτές πληγές μας μιλάει. Απ'τ'απύθμενα βάθη του χρόνου, απ' τα πλούσια της μνήμης κοιτάσματα, βγαίνουν κι αυτά που ζωγραφίζω, παρηγοριά πικρή, γιατί κι αυτό είναι η τέχνη μέσ' τις τόσες άλλες της ιδιότητες".[3]

Ο ιδιαίτερος ζωγραφικός τρόπος του Ράλλη Κοψίδη

Ο Κοψίδης παίρνει τα βασικά στοιχεία της εικαστικής γλώσσας, η οποία διαμορφώθηκε στη διάρκεια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου και την χειρίζεται με τρόπο προσωπικό, παράγοντας μια ζωγραφική ιδιοπρόσωπη και μοναδική. Εκτός από τους κλασσικούς τρόπους σύνθεσης, ο Κοψίδης επιλέγει και άλλους πιο προσωπικούς.

Στην περίπτωση της σύνθεσης της εικόνας του *Αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνοις* (Εικ. 2),[4] αντί να τοποθετήσει τα μη πρωταγωνιστικά, δευτερεύοντα στοιχεία στο επάνω μέρος της σύνθεσης (όπως συνήθως γίνεται), επιλέγει μια διαφορετική αντιμετώπιση. Αντί δηλαδή να κρατήσει τα δευτερεύοντα στοιχεία στην ίδια κλίμακα με τα πρωταγωνιστικά αλλάζοντάς τους απλώς θέση, τα σμικρύνει πολύ , φέρνοντας έτσι στο πρώτο πλάνο την ολόσωμη φιγούρα του νεομάρτυρα που πρωταγωνιστεί. Υπερβαίνει μ' αυτό τον τρόπο την κάθετη σύνθεση και τοποθετεί τα δευτερεύοντα στοιχεία κάτω και γύρω από την εικόνα του νεομάρτυρα που κυριαρχεί στο χώρο. Η σαφής αυτή διάκριση μεταξύ κύ-

---

2. Γ. Κόρδης, *Ο Εξωνάρθηκας του Καθολικού της Ιεράς Μονής Πεντέλης, ζωγραφισμένος από τον Ράλλη Κοψίδη,* (υπό έκδοση), στο εξής: Κόρδης, *Εξωνάρθηκας* .

3. Απόσπασμα από χειρόγραφο ημερολόγιο του Ράλλη Κοψίδη με τίτλο *Εικαστικό ημερολόγιο, Μάρτης 1975, στο εξής:* Κοψίδης, *Ημερολόγιο.*

4. Για την εικόνα του αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνοις, βλ. Ν. Μαμάης, *Εικονογράφηση του Βίου του Νεομάρτυρα του Αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνοις – Μία εικονογραφική πρόταση,* Διπλωματική εργασία (Master) Ε.Κ.Π.Α., Θεολογική Σχολή – Τμήμα Θεολογίας, Ιστορικός Τομέας, Αθήνα 2007.

ριων και δευτερευόντων στοιχείων οδηγεί σε μία νέα συνθετική αντίληψη, η οποία δεν είναι βέβαια τελειώς άγνωστη στην παράδοση, δεν φαίνεται όμως να την χρησιμοποιούν συχνά οι βυζαντινοί. Κι ενώ δεν απομακρύνεται από τη βυζαντινή εικαστική αρχή της απουσίας βάθους - προοπτικής σκορπίζοντας τα παραπληρωματικά στοιχεία γύρω από τα πρωταγωνιστικά, δημιουργεί μία σύνθεση περισσότερο περιγραφική, ποιητική, παραμυθητική. Ο ίδιος αυτός τρόπος σύνθεσης εφαρμόζεται και στην παράσταση του *Αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου* (Εικ. 3) αλλά και αλλού μέσα στο μικρών διαστάσεων τοιχογραφικό σύνολο του εξωνάρθηκα της Ιεράς Μονής Πεντέλης[5].

Εκεί όμως που απογειώνει αυτόν τον τρόπο του «συνθέτειν» είναι στον Ιερό Ναό του Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ της Γενεύης. Στην κόγχη του Ιερού Βήματος, *ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας* (Εικ. 4) εικονίζεται να κάθεται πάνω σε βράχο σε σχήμα πυραμίδας, ο οποίος φωτίζεται ισχυρά με έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Το πυραμιδοειδές σχήμα επιλέχτηκε εδώ για λόγους ενότητας με τα άλλα τμήματα του ναού, αλλά και διότι η έννοια «πυραμίς» είναι αρχετυπικό σχήμα και ικανό, ως προαιώνιο και πανανθρώπινο, να περιβάλει τον Χριστό ως κυρίαρχο σχήμα με σημασία πνευματική. Η μορφή του Χριστού δεσπόζει στο κέντρο (της σύνθεσης), φωτεινή, εναργής, ως το πρωταγωνιστικό στοιχείο της σύνθεσης. Πάνω στους βράχους όμως έχουμε σε σμίκρυνση επιμέρους δευτερεύοντα εκφραστικά στοιχεία: αγγέλους, φυτά, ερπετά, πουλιά, κοχύλια, φίδια, μικρές πετρούλες κλπ., φυσικά στοιχεία που αποσκοπούν να συμφιλιώσουν την αυστηρή δογματική μορφή με τον ορατό κόσμο. Έτσι ο πιστός θεατής συνδέει τον Χριστό με τον περιβάλλοντα κόσμο, του οποίου η σημασία είναι στην κυριολεξία η κατανόηση της διπλής φύσης του Χριστού και του μυστηρίου της Ενανθρώπησης[6]. Στην παρούσα μάλιστα σύνθεση ο Κοψίδης ενσωματώνει άλλα νέα στοιχεία που δεν είχε τολμήσει μέχρι τότε να εισάγει στο εικονογραφικό του έργο, στοιχεία βέβαια που επαναλαμβάνονται συχνά μέσα στο κοσμικό - ζωγραφικό του έργο (Εικ. 5). Παρότι κρατά την αναλυτική προσέγγιση κι επιμερίζει τις μεγάλες φόρμες σε μικρότερες εικαστικές μονάδες, εγκαταλείπει κατά κάποιον τρόπο τη ρυθμική οργάνωση των βράχων, όπως έκανε παλαιότερα. Έτσι, τα βράχια δομούνται πάνω σε μια περισσότερο κυβιστική αντίληψη, που προέρχεται ίσως από την παιδεία του πάνω στις κατακτήσεις του μοντερνισμού, αλλά και τις συχνές επισκέψεις του στα μεγάλα μουσεία.

---

5. Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*.

6. Για την εικονογραφική πρόταση του Ράλλη Κοψίδη στο Σαμπεζύ βλ. *Ράλλης Κοψίδης, «Υπόμνημα ερμηνευτικόν δια την εικονογράφησιν του Ιερού Ναού Αποστόλου Παύλου του Ορθοδ. Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου εις Σαμπεζύ Γενεύης*, Αθήναι 1975, 34. Ν.Μαμάης, «Ράλλης Κοψίδης, Ιστορώντας το Ναό του Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ της Γενεύης», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την Παράδοση του Βυζαντίου στη Νεότερη Τέχνη*, Άνδρος, 30 Ιουνίου – 29 Σεπτεμβρίου 2013 (επιμέλεια έκδοσης: Χρ. Φ. Μαργαρίτης), 267-275.

Ένα δεύτερο στοιχείο είναι ότι ο επίπεδος μονοχρωματικός κάμπος μεταπλάθεται εδώ σ'έναν συννεφιασμένο ουρανό που μαζί με τα πουλιά που πετούν εντός του δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους, που μοιάζει να υπαινίσσεται την ύπαρξη αυτόνομου ζωγραφικού χώρου πίσω από τη ζωγραφική επιφάνεια. Κι ένα τρίτο στοιχείο που εισάγει εδώ ο καλλιτέχνης, όπως και στις άλλες συνθέσεις του ιδίου ναού, είναι αυτό των ερριμμένων σκιών. Είναι οι σκιές που ρίχνουν τα δεντράκια και οι πέτρες στο βουνό. Αυτό συνεπάγεται ότι υπενίσσεται την ύπαρξη πηγής εξωτερικού φωτός, ενός στοιχείου που συνήθως δεν συναντάται μέσα στη βυζαντινή παράδοση, σε επίπεδο τουλάχιστον τοιχογραφικό.

Κατά τη γνώμη μας, ο Κοψίδης, μέσα από την παραπάνω συνθετική λογική καταφέρνει να υλοποιήσει ένα πιο βαθύ και ουσιαστικό του όραμα, να δημιουργήσει μία εικαστική γραφή τελείως προσωπική, που να εναρμονίζεται πλήρως με τον εσωτερικό του κόσμο, τον τόσο πλούσιο και μοναχικό[7].

Επιχειρεί σταδικά με μικρά βήματα, σεβόμενος τα μορφικά χαρακτηριστικά των αγίων μορφών, οι οποίες μένουν πάντοτε αναγνωρίσιμες, να εντάξει στο εικονογραφικό του ύφος τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν το εικαστικό του λεξιλόγιο: τα βράχια, τη θάλασσα, τα όστρακα, τα γυμνά κλαδιά, τα μαύρα πουλιά, τα καράβια, τις σαύρες, τις πεταλούδες, τα σύννεφα, τα ζωόμορφα φυτά, τη σκουριά, την πέτρα, τα μοναχικά πρόσωπα, τα ερπετά της γης. «Δε γίνεται ζωγραφική για μένα χωρίς αυτά τα ίχνη του θανάτου. Είναι ακόμα τα θεϊκά σχήματα που έχουν τα όστρακα, τα περίεργα φυτά με τα γυμνά κλαδιά, η αμμουδιά η έρημη πάντα, ιερή παρακαταθήκη στον θησαυρό της μνήμης»[8].

Σκάβει βαθιά εντός του για να βρει τις ζωγραφικές του καταβολές. Μελετά την παράδοση, τη λαϊκή τέχνη, τους μεγάλους δασκάλους στα μουσεία, τα επιτεύγματα του μοντερνισμού, αλλά πάνω απ'όλα διερευνά το ίδιο του το είναι. «Οι πρώτες καταβολές μένουν για πάντα. Δεν ωφελεί να τους αντισταθείς! Άδικα θα χάσεις τον καιρό σου. Τα μετέπειτα κεκτημένα μοιάζουν συχνά χωρίς θεμέλιο. Το θεμέλιο τούτο βρίσκεται μονάχα, σίγουρο και σταθερό, σ'εκείνες τις παλιές μέρες που αν γίνουν τέχνη θα ανθίσουν σαν άνθη μαγικά»[9].

Η πλαστικότητα των εικαστικών μορφών του Κοψίδη είναι κατά κανόνα χαμηλή (Εικ. 6).

---

7. Γ. Κόρδης, «Η εικονογραφική πρόταση του Ράλλη Κοψίδη στον Ιερό Ναό του Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ, εικονολογικές και αισθητικές παρατηρήσεις», *Σύναξη* 99 (Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2006), 15-22.

8. Κοψίδης, *Ημερολόγιο*.

9. Κοψίδης, *Ημερολόγιο*.

Ξεκινά από χαμηλότονους προπλασμούς και ανεβαίνει σε πολύ δυνατά λευκαψιμίθια, χωρίς συνήθως να παρεμβάλει πολλούς ενδιάμεσους τόνους (φωτίσματα). Μερικές μάλιστα φορές δεν φωτίζει καθόλου το χρώμα των προπλασμών και αρκείται στο να γράφει το περίγραμμα και την πτυχολογία με σκουρότερο τονικά χρώμα. Την αντίθεση μεταξύ θερμών και ψυχρών χρωμάτων τη χειρίζεται με πολύ μεγάλη μαστοριά. Γι'αυτό πολλές φορές πάνω σε θερμούς προπλασμούς βάζει ξένα φώτα, κυρίως ψυχρά. Αυτή είναι μία συνειδητή επιλογή του γιατί με αυτό το χρωματικό παιχνίδι διατηρεί και την ενότητα αλλά και την πολυπλοκότητα στη σύνθεση των μορφών[10].

Στην επιλογή του μάλιστα αυτή διαφαίνεται η παιδεία του επάνω στην ιμπρεσσιονιστική αντίληψη περί των χρωμάτων[11]. Μ' αυτόν τον τρόπο, εκμεταλλεύεται στο έπακρο όλες τις ιδιότητες των χρωμάτων (χροιά, τόνο, απόχρωση, θερμότητα-ψυχρότητα). Τα λάμματα, τα οποία επιθέτει στους προπλασμούς των ενδυμάτων προκειμένου να πλάσει τις μορφές, ακολουθούν συνήθως το περίγραμμα της φόρμας και δεν διασταυρώνονται με αυτήν. Ίσως εδώ μπορούμε να ανιχνεύσουμε πιθανή συγγένεια του ζγραφικού τρόπου του Κοψίδη με την Κομνήνεια ζωγραφική παράδοση.

Στο σχεδιασμό των προσώπων προτιμά τη στάση της δυναμικής μετωπικότητας (Εικ. 7, 8). Επιλέγει κυρίως ένα οβάλ σχήμα, το οποίο είναι πλήρως συμβατό με τις στενόμακρες φιγούρες, δημιουργώντας έτσι κλίμα εικαστικής ενότητας. Τις μύτες τις σχεδιάζει μακριές και λεπτές και τα φρύδια αψιδωτά χωρίς ιδιαίτερες συσπάσεις.

Περισσότερο ο Κοψίδης καταγράφει στις μορφές αισθήματα παρά φευγαλέα συναισθήματα. Σε χρωματικό επίπεδο πλάθει τα πρόσωπα δυνατά με έντονο χρωματικό τρόπο, πετυχαίνοντας ταυτόχρονη χρωματική αντίθεση μεταξύ σκούρων - φωτεινών και θερμών - ψυχρών. Ξεκινά συνήθως από λαδοπράσινο προπλασμό και ανεβαίνει προς το φώς με σαρκώματα φτιαγμένα με ώχρα και λευκό για να καταλήξει σε δυνατά λευκά ψιμίθια. Μέσα στο μισοσκόταδο των ναών τα λευκά αυτά ψιμίθια είναι τόσο δυνατά που μοιάζουν σαν λάμψεις πάνω στο πρόσωπο. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι ότι «γανώνει» με κόκκινα (θερμά) στη στενή πλευρά του προσώπου και με πράσινα (ψυχρά) στη φαρδιά πλευρά. Ο τρόπος αυτός δόμησης του προσώπου μας θυμίζει

---

10. Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*.

11. Σχετικά με την ιμπρεσσιονιστική χρωματική λογική βλ. Γ. Ίττεν, *Η τέχνη του χρώματος* (ελλ. μτφρ. Ι. Ομορφοπούλου), εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1998, 78. Θ. Πάντος, *Το Χρώμα. Σύλληψη, Αντίληψη, Αισθητική. Πρακτική,* Αθήνα 1990, 180.

Παλαιολόγεια πρότυπα. Το θαυμαστό όμως είναι ότι ο ταλαντούχος ζωγράφος τα ενσωματώνει με διάκριση στο δικό του ζωγραφικό τρόπο[12].

«Η τέχνη είναι κάτι που βγαίνει μέσα από προγενέστερα στοιχεία. Ξεκάρφωτα δεν βγαίνει τίποτα. Διδάσκεσαι από τα παλιά και στην ανάγκη θα καταφύγεις σε ό,τι έκαναν οι πρόγονοί σου και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παράδοση είναι σημαντική. Μόνο που πρέπει να τη βλέπουμε σαν αφετηρία για μία παραπέρα εξέλιξη και όχι σαν υπόδειγμα προς αντιγραφή»[13].

---

12. Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*. Σχετικά με το ρόλο της γραμμής και του χρώματος στη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση βλ. Γ. Κόρδης, *Εν ρυθμώ, Το ήθος της γραμμής στη Βυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 2000, 42-49, 54-60. Ι. Βρά(νου), *Η τεχνική της αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη 1992, 93-99. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, τ. Α΄, Αθήνα 1993, 11-16.

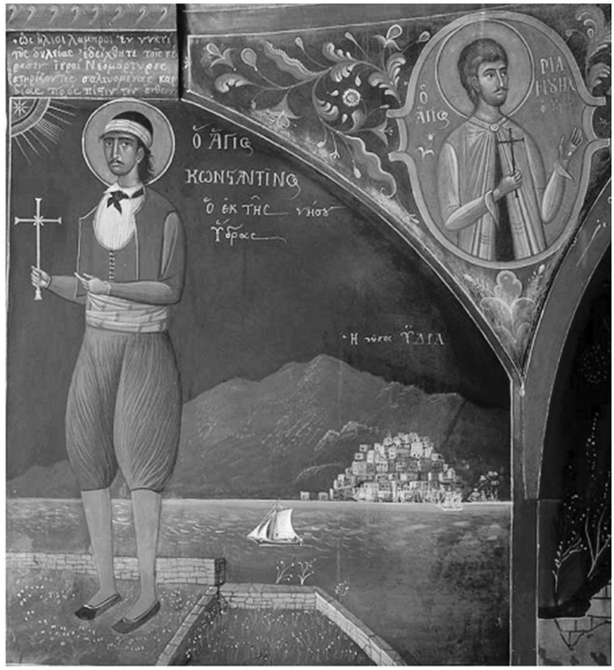
13. Κοψίδης, *Ημερολόγιο*.



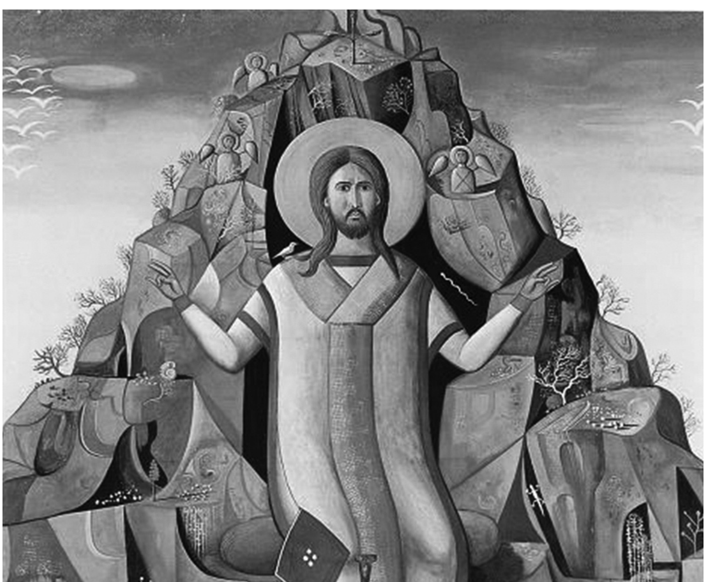
Εικ. 1.
Ο Ράλλης Κοψίδης
στο σπίτι του.
Φωτογραφία
από το προσωπικό αρχείο
του ζωγράφου.



Εικ. 2.
Άγιος Γεώργιος
ο εν Ιωαννίνοις,
τοιχογραφία
στον εξωνάρθηκα
της Ιεράς Μονής
Πεντέλης.



Εικ.3.
Άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος, τοιχογραφία στον εξωνάρθηκα της Ιεράς Μονής Πεντέλης.



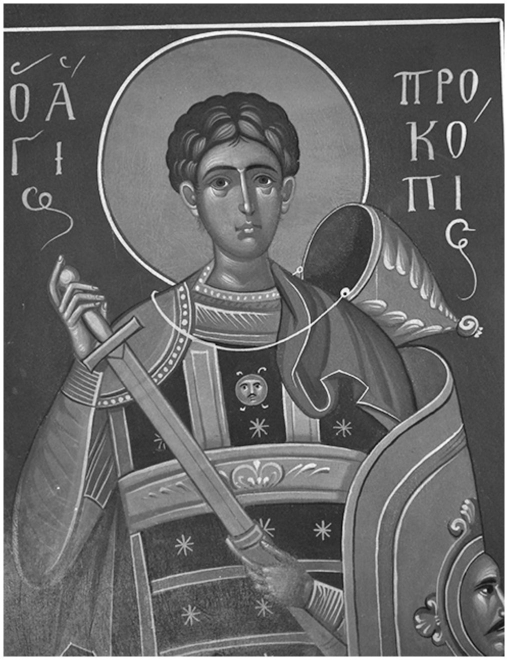
Εικ. 4.
Ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερεύς. Ναός Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ Γενεύης.



Εικ. 5. Παριανός, 1988, Ακρυλικό, 1,00 x 1,40μ.



Εικ. 6. Τοιχογραφία στο βόρειο τοίχο της Ιεράς Μονής Κερνίτσας. Εικονίζονται οι αγίες: Φιλοθέη, Βαρβάρα, Άννα και Παρασκευή.



Εικ. 7. Άγιος Προκόπιος, τοιχογραφία από το νότιο τοίχο της Ιεράς Μονής Κερνίτσας.



Εικ. 8. Άγιος Γεώργιος, τοιχογραφία από το νότιο τοίχο της Ιεράς Μονής Κερνίτσας.

Βιργινία Μαυρίκα

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ «Η ΜΑΧΗ ΣΤΗ ΜΟΥΛΒΙΑ ΓΕΦΥΡΑ» ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΔΑΜΙΡΗ: ΜΕΓΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ (β΄ μισό του 19^{ΟΥ} αι.)

Η τοιχογραφία, διαστάσεων 2,30 x 4,54 μ., με θέμα τη νίκη του Μεγάλου Κωνσταντίνου εναντίον του Μαξεντίου στη Μουλβία Γέφυρα (Εικ. 1) αποτοιχίσθηκε το 1969 από κατοικία των Ιωαννίνων επί της οδού Λόρδου Βύρωνος (πρώην οδού Παπάζογλου) λίγο πριν την κατεδάφισή της. Η παράσταση συντηρήθηκε από την Αρχαιολογική Υπηρεσία και εκτίθεται στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων από το 1995. Η διώροφη κατοικία είχε αναγερθεί σε ακίνητο εμβαδού 220 τ.μ., που αντιστοιχεί στον αριθμό 7 επί της σημερινής οδού Λόρδου Βύρωνος[1], στον πυρήνα δηλαδή του πυκνού πολεοδομικού ιστού της κεντρικής αγοράς της πόλης, όπως διαμορφώθηκε μετά την οθωμανική κατάκτηση (Εικ. 2).

Η κατοικία θα πρέπει να ανεγέρθηκε μετά την πυρπόληση του εμπορικού κέντρου το 1869, που έγινε με σκοπό τη ρυμοτόμηση της περιοχής στο πνεύμα του εκσυγχρονισμού, που διείπε γενικότερα την οθωμανική διοίκηση της εποχής[2]. Σε γραπτή πηγή του 1914, αναφέρεται ως οικία Στάθη Τσουρίδη[3], ένα όνομα που παραδίδεται σε επαγγελματικό δελτάριο του 1888[4], από το οποίο προκύπτει η επαγγελματική δραστηριότητα του Τσουρίδη στα Ιωάννινα, την Πρέβεζα και το λιμάνι της Σαλαώρας στην Άρτα. Φυσικά, παραμένει αβέβαιο αν ο εν λόγω επαγγελματίας ταυτίζεται με τον ιδιοκτήτη της κατοικίας επί της οδού Παπάζογλου ή ακόμη αν ο Στάθης Τσουρίδης ήταν ο παραγγελιοδότης της τοιχογραφίας.

Πρόκειται για υψηλής ποιότητας αντίγραφο της παράστασης που κοσμεί την αίθουσα του Κωνσταντίνου στο Βατικανό, έργο που ξεκίνησε να σχεδιάζει

---

1. Ευχαριστώ την Δήμητρα Γκουβά, προϊσταμένη του Υποθηκοφυλακείου Ιωαννίνων, για την εξυπηρέτησή μου στη σχετική αναζήτηση.

2. Α. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Μεταξύ Ανατολής και Δύσης*, Θεσσαλονίκη 2004, 92-96 (στο εξής: Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Μεταξύ Ανατολής και Δύσης*).

3. Σπ. Λάμπρος, «Ποικίλα Σημειώματα», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 11 (1914), 55 (στο εξής: Λάμπρος, Ποικίλα Σημειώματα).

4. Κ. Κωστούλας, *Η εμπορική διαφήμιση στην Πρέβεζα τον καιρό του Μεσοπολέμου*, Πρέβεζα 2008, 204.

ο Ραφαήλ και ολοκλήρωσαν οι Giulio Romano και Giovanfrancesco Penni (1520-1524)[5]. Ως ζωγράφος της τοιχογραφίας παραδίδεται ο Καλαρρυτινός Αλέξανδρος Δαμίρης[6].

Κατά μία πληροφορία, η οικογένεια Δαμίρη (ή Νταμίρη) μετακινήθηκε από την Ήπειρο στη Ζάκυνθο περίπου το 1821[7]. Ο Αλέξανδρος σπούδασε στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, ενώ μαρτυρίες της εποχής αναφέρουν ότι μετέβη στη συνέχεια στο Παρίσι[8], τη Ρώμη (μέχρι το 1852)[9] και τη Βενετία[10], χωρίς ωστόσο να έχουν εντοπισθεί τεκμήρια ότι πραγματοποίησε ακαδημαϊκές σπουδές σε αυτές τις πόλεις[11]. Καταγράφεται ως βραβευθείς στους ετήσιους διαγωνισμούς του Σχολείου των Τεχνών και συμμετέχων στις εκθέσεις τα έτη 1845[12], 1846[13], 1847[14], 1848[15], 1849[16] με προσωπογραφίες, γυμνογραφίες και έργα μυθολογικού και θρησκευτικού περιεχομένου. Συμμετείχε στα «Ολύμπια» του 1875 με πέντε ελαιογραφίες[17] και στα «Ολύμπια» του 1888 με μία

5. P. Joannides, *The drawings of Raphael with a complete catalogue*, Oxford 1983, 26-27, 242-244.

6. Λάμπρος, Ποικίλα Σημειώματα, 55.

7. Λ. Ζώης, *Λεξικόν Ἱστορικόν καί Λαογραφικόν Ζακύνθου* τ. Α', Ἀθῆναι 1963, 144. Με το ίδιο επώνυμο παραδίδεται αγιογράφος του 18ου αιώνα, βλ. Δ. Γ. Καλούσιος, «Καλαριτινοί αγιογράφοι (επιγραφές εικόνων και ναών)», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 35 (2001), 387, εικ. 426: εικόνα Μεγάλου Αρχιερέα στον ναό του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στο Κλεινό Τρικάλων, έργο του Γεωργίου Ντεμίρη (1737).

8. Λάμπρος, Ποικίλα Σημειώματα, 55.

9. Λάμπρος, Ποικίλα Σημειώματα, 55.

10. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος ἐκφωνηθείς κατά τήν ἐπέτειον τελετήν τοῦ Βασιλικοῦ Πολυτεχνείου*, ἐν Ἀθήναις 1850, 9 (στο εξής: Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1850).

11. Σε έρευνα που πραγματοποιήθηκε από την γράφουσα στους καταλόγους των φοιτητών του 19ου αιώνα στην Accademia delle belli arte της Βενετίας, δεν εντοπίστηκε το όνομα του Α. Δαμίρη.

12. Εφημ. *Ἀθηνά* φ. 1242 (12-8-1845), 4 και φ. 1243 (15-8-1845), 2: πρώτο βραβείο στην ελαιογραφία με θέμα *Ἡ εἰκών τοῦ ἐπιστάτου* και έκθεση άλλων ελαιογραφιών.

13. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος ἐκφωνηθείς κατά τήν ἐπέτειον τελετήν τοῦ Βασιλικοῦ Πολυτεχνείου*, ἐν Ἀθήναις 1846, 13-14: πρώτο βραβείο στην ελαιογραφία με θέμα *Ἀντιγραφή ἀπό γυμνοῦ ἀνθρώπου* και έκθεση της εικόνας αυτού και άλλων σπουδασμάτων.

14. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος ἐκφωνηθείς κατά τήν ἐπέτειον τελετήν τοῦ Βασιλικοῦ Πολυτεχνείου*, ἐν Ἀθήναις 1847, 14 (στο εξής: Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1847): εξέθεσε την εικόνα της αδερφής του πρωθυπουργού, Αικατερίνης. Πρόκειται πιθανόν για την Αικατερίνη Κωλέττη.

15. . Καυταντζόγλου, *Λόγος ἐκφωνηθείς κατά τήν ἐπέτειον τελετήν τοῦ Βασιλικοῦ Πολυτεχνείου*, ἐν Ἀθήναις 1848, 32: εξέθεσε από κοινού με τον Δημήτριο Δομβριάδη τέσσερις δεσποτικές εικόνες.

16. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος ἐκφωνηθείς κατά τήν ἐπέτειον τελετήν τοῦ Βασιλικοῦ Πολυτεχνείου*, ἐν Ἀθήναις 1849, 20: δεύτερο βραβείο στη γυμνογραφία με έργο *Ἀνδρός γυμνοῦ παριστῶντος γλύπτην ἐργαζόμενον ἐπί προτομῆς τοῦ Ὁμήρου, ἀντιγραφήν*.

17. Ι. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα*

ελαιογραφία[18]. Ήταν επίσης ο δημιουργός λιθογραφίας το 1846 με θέμα τον *Χριστό Πάσχοντα* (Ελκόμενο), σε μία σύνθεση με σαφή δυτικά πρότυπα ως προς τη μορφολογία αλλά και το περιεχόμενο, καθώς αποδίδει τον επονομαζόμενο τέταρτο σταθμό του Θείου Πάθους στην Ιερουσαλήμ (Via Dolorosa / Via Crucis), δηλαδή τη στιγμή της συνάντησης του Χριστού με την Παναγία στην πορεία προς τον Γολγοθά[19]. Αν και έχουν διατυπωθεί ποικίλες υποθέσεις σχετικά με τη διάρκεια παραμονής του στο εξωτερικό, σε εφημερίδες της εποχής παραδίδεται ότι ο ζωγράφος βρισκόταν ήδη στα Ιωάννινα το 1853 μετά την επιστροφή του από τη Ρώμη[20] και ότι το 1869 δίδασκε χωρίς αμοιβή ιχνογραφία στο Ελισαβέτειο Παρθεναγωγείο Ιωαννίνων[21], το οποίο διηύθυνε η αδερφή του Αικατερίνη[22]. Επίσης μαρτυρείται ότι το 1874 αποχώρησε από τα Ιωάννινα για να διδάξει ζωγραφική στην ελεύθερη Ελλάδα[23]. Άλλα έργα του που σχετίζονται με τα Ιωάννινα, είναι μια λιθογραφία της αγίας Αικατερίνης (1872)[24] (Εικ. 3) και οι τοιχογραφίες στο ναό της Αγίας Αικατερίνης (1872), μία εκ των οποίων αποτελεί πιστή απόδοση της *Αποκαθήλωσης* του Daniele da Volterra από την Trinità dei Monti στη Ρώμη (περ. 1545)[25]. Σε αυτά τα έργα, διαπιστώνεται όχι μόνο η έφεσή του στην κλασικιστική τεχνοτροπία, αλλά και η εξειδίκευσή του στην πιστή αναπαραγωγή παραστάσεων της μεγάλης ζωγραφικής. Το ίδιο απηχεί η πληροφορία ότι το 1881 εξέθεσε στο καφενείο του Βυζαντίου έργο με θέμα την είσοδο του Μ. Κωνσταντίνου στη Ρώμη[26], κα-

---

του 19ου αιώνα, Διδ. Διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2000, 430 (στο εξής: Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις*): *Ἡ Μεταμόρφωσις*, *Λύκος μέ κύνα*, *Ὁ Κωνσταντῖνος Ἀσώπιος*, *Ἡ ἀποκαθήλωσις τοῦ Χριστοῦ*, *Ἡ Α.Μ. ἡ Βασίλισσα Ὄλγα*, *Ἡ αρπαγή τῆς Εὐρώπης ἐπί ταύρου καθημένη*.

18. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις*, 451: μία εικόνα.

19. Ν. Γρηγοράκης, *Συλλογή Γιάννη Παπακωνσταντίνου. Δύο αιώνες νεοελληνικής χαρακτικής (19ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα 2004, 13, 46.

20. Εφημ. *Νεολόγος*, φ. 1689 (11-9-1874).

21. Εφημ. *Νεολόγος*, φ. 515 (31-7-1869).

22. Εφημ. *Ἰωάννινα*, φ. 158 (10-7-1872).

23. Εφημ. *Νεολόγος*, φ. 1689 (11-9-1874).

24. Τύπωμα της λιθογραφίας στα γραφεία του ναού της Αγίας Αικατερίνης στα Ιωάννινα φέρει την επιγραφή: «Δαπάνη Μελετίου Πανταζίδου Σιναΐτου 1872 | Ἐσχεδιάσθη ὑπό Ἀλεξάνδρου Δαμίρη | Ἐν τῷ λιθογραφείῳ Ἰωαννίνων». Βλ. επίσης: Γ. Οικονόμου, *Το μετόχιον της Αγίας Αικατερίνης Ιωαννίνων (1630-1954)*, Ιωάννινα 1954, 19-20.

25. Β. Μαυρίκα, «Επιρροές της ακαδημαϊκής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες ναών στην πόλη των Ιωαννίνων (ύστερος 19ος αιώνας-μέσα 20ού αιώνα)», στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-23 Νοεμβρίου 2013). Πρακτικά* (επιμ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, Στ. Μαμαλούκος, Δ. Παυλόπουλος, Α. Χαλδαιάκης), Αθήνα 2015, 189-190, εικ. 3-4.

26. Εφημ. *Ἐφημερίς* (29-9-1881). Πιθανότατα επρόκειτο για αντιγραφή έργου μεγάλου ζωγράφου. Το ομόθεμο έργο του Charles Le Brun (1619-1690) είναι από τα πιο γνωστά και

τά πάσα πιθανότητα επίσης αντίγραφο από μεγάλο ζωγραφικό πρότυπο του παρελθόντος.

Με βάση τα παραπάνω, θα ήταν λογικό να υποτεθεί ότι η εν λόγω τοιχογραφία εκτελέσθηκε κάποια στιγμή από τη δεκαετία του 1870 και εξής, ενδεχομένως και μετά τη διαμονή του Δαμίρη στα Ιωάννινα, που μάλλον απογοητευτική επαγγελματικά αποδείχθηκε για τον ζωγράφο, αν λάβουμε υπόψη δημοσίευμα εφημερίδας του 1874[27]. Η πιστή αναπαραγωγή ενός τοιχογραφικού έργου της αναγεννησιακής ζωγραφικής με ιστορικό θέμα και χριστιανικό πρόσημο σε ιδιωτική οικία των Ιωαννίνων τον προχωρημένο 19ο αιώνα, δύναται να προσεγγισθεί με βάση το ίδιο το περιεχόμενό της. Ας σημειωθεί ότι το θέμα της εν λόγω μάχης ή του οράματος του σταυρού είναι αρκετά σπάνιο στη μεταβυζαντινή τέχνη[28], ενώ στην καθολική Δύση απαντάται σε θρησκευτικούς και κοσμικούς χώρους, λαμβάνοντας ποικίλες ιδεολογικές προεκτάσεις ανάλογα με την εποχή στην οποία ανήκει και με συχνές εικονογραφικές επιρροές από το μεγάλο πρότυπο του Βατικανού[29]. Για την εξεταζόμενη παράσταση θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας της και ειδικότερα η σημασία που λαμβάνει το Βυζάντιο και ιδιαίτερα ο Μέγας Κωνσταντίνος στην ιστοριογραφία και, κατ' επέκταση, στη διαμόρφωση της συλλογικής ιστορικής μνήμης στη νεοελληνική κοινωνία κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα. Κεντρική θέση στην εγκαθίδρυση του θεμελιώδους τρίσημου σχήματος στη νεοελληνική εθνική ιστοριογραφία (δηλ. Αρχαιότητα – Βυζάντιο – Νέος Ελληνισμός) είχαν βεβαίως οι Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος και Σπυρίδων Ζαμπέλιος, που συνέγραψαν μια συνεχή εθνική αφήγηση αδιάλειπτης ελληνικής ιστορίας, τοποθετώντας το Βυζάντιο ανάμεσα στην αρχαία και τη νεώτερη εποχή. Και ενώ στους προ του Παπαρρηγόπουλου ιστοριογράφους (π.χ. Κοραή)[30], αλλά και

αποδόθηκε σε χαλκογραφία από τον Audran Gérard (1640-1703).

27. Βλ. σημ. 23.

28. Για μεταβυζαντινά υποδειγματικά παραδείγματα βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Μέγας Κωνσταντίνος και Μεγαλέξανδρος στα Ιωάννινα. Ιερο-κοσμικός χώρος στο Μεταβυζάντιο», στο: *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο* (επιμ. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα), Αθήνα 2015, 529-530.

29. Η απεικόνιση επεισοδίων από τον βίο του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε θρησκευτικά κτήρια της Ιταλίας στον 16ο αιώνα έχει συσχετισθεί με τις παπικές διεκδικήσεις κοσμικής εξουσίας κατά την Αντιμεταρρύθμιση, και την πρόθεση αποκατάστασης μιας ενιαίας (Δυτικής και Ανατολικής) χριστιανικής Εκκλησίας, βλ. Freiberg, G., "In the sign of the cross: The image of Constantine in the art of Counter-Reformation Rome", στο: *Piero della Francesca and his legacy* (ed. M. Aronberg Lavin), Hanover & London 1995, 67-87.

30. Σχετικά με την αρνητική άποψη για το Βυζάντιο από ευρωπαίους και έλληνες Διαφωτιστές, βλ. Γ. Κουμπουρλής, «Η μεθοδολογική συμβολή του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου στην αναθεώρηση της εικόνας του βυζαντινού μεσαίωνα», στο: *Πρακτικά Θ΄ Συμποσίου, Ποίηση: Οδυσσέας Ελύτης – Βιολογία: Βιολογία και Βιοηθική – Ιστορία: Ιωάννης και Σπυρίδων Ζαμπέλιοι,*

στα πρώτα κείμενα του ίδιου του Παπαρρηγόπουλου υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ «της αρχαίας των Ελλήνων φυλής»[31] και των Βυζαντινών, ήδη από την πρώτη μορφή της *Ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους* (1853), η οποία προοριζόταν για εκπαιδευτικό εγχειρίδιο, η βυζαντινή εποχή αρχίζει να ενσωματώνεται στον κορμό της ελληνικής ιστορίας ως η περίοδος κατά την οποία «το ἑλληνικόν ἔθνος κατέστη πάλι ἐλεύθερον και ἀπέκτησεν ἰδίους βασιλεῖς, τῶν ὁποίων πρωτεύουσα ἦτο ἡ Κωνσταντινούπολις»[32]. Στην επόμενη έκδοση της *Ἱστορίας* το 1865, περιγράφεται αναλυτικά η μάχη στη Μουλβία Γέφυρα με βάση την *Ἐκκλησιαστική Ἱστορία* του Ευσέβιου του Παμφίλου. Σε συμφωνία με την πρακτική της πραγματοποίησης ανοικτών ομιλιών και μαθημάτων, που συνέβαλαν στον ιστορικό αυτοπροσδιορισμό της ελληνικής κοινωνίας[33], το κείμενο του Παπαρρηγόπουλου σχετικά με τη μάχη στη Μουλβία Γέφυρα[34] αναπαράγεται στον τύπο της εποχής, συνοδευόμενο από τύπωμα της περιώνυμης τοιχογραφίας του Βατικανού (Εικ. 4).

Όσον αφορά στα Ιωάννινα, που τον ύστερο 19ο αιώνα αποτελούν περιφερειακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι πολιτισμικοί δίαυλοι με την ελεύθερη Ελλάδα είναι ανοικτοί, τόσο μέσω της γνωστής και αρκετά μελετημένης πνευματικής ανάπτυξης και της λειτουργίας ελληνικών σχολείων από τον 17ο αιώνα στην πόλη[35], όσο και με τη φοίτηση Ηπειρωτών σε εκπαιδευτικά ιδρύματα της Αθήνας, όπως ήταν η περίπτωση του Δαμίρη.

Μια άλλη ιστορική παράμετρος που χρήζει προσοχής είναι ότι στα εν μέρει οθωμανοκρατούμενα Βαλκάνια, οι εθνοτικές ζυμώσεις, η συγγραφή εθνικών ιστοριογραφιών, με πυρήνα την ιδέα της εθνικής ενότητας στο χρόνο και το χώρο και την περιοδολόγηση της μεσαιωνικής ιστορίας[36], και η ανάπτυξη με-

---

Γιορτές Λόγου και Τέχνης, Λευκάδα 16-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα 2005, 163-189. Για τις ιδεολογικές αντιδράσεις ένταξης του Βυζαντίου στο εθνικό ιστορικό αφήγημα βλ. Έ. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα*, Αθήνα 1988, 177 κ.ε.˙ Ε. Κουντουράκη, *Το Βυζάντιο στο νέο ελληνισμό. Η αποκατάσταση του Βυζαντίου στη σκέψη και το έργο των νεοελλήνων διανοητών μετά τα μέσα του 19ου αιώνα (1860-1900)*, Διδ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2007, 14-23 (στο εξής: Κουντουράκη, *Το Βυζάντιο στο νέο ελληνισμό)*.

31. Κ. Παπαρρηγόπουλος, *Περί τῆς ἐποικήσεως σλαβικῶν τινῶν φυλῶν εἰς την Πελοπόννησον*, ἐν Αθήναις 1843, 35-36.

32. Κ. Παπαρρηγόπουλος, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, ἐν Ἀθήναις 1853, 2.

33. Κ. Θ. Δημαράς, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή – η ζωή του – το έργο του*, Αθήνα 1986, 143-144· Κουντουράκη, *Το Βυζάντιο στο νέο ελληνισμό*, 59.

34. Κ. Παπαρρηγόπουλος, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους* τ. 2, ἐν Ἀθήναις 1865, 554-556.

35. Ε. Κουρμαντζή-Παναγιωτάκη, «Η εκπαίδευση στα Γιάννενα και οι ιδεολογίες της: οι «νεωτεριστικές» Σχολές και οι Σχολές Μπαλάνων και Ψαλίδα (1645-1820)», *Δωδώνη* 20 (1991), 101-173.

36. Για τη συγγραφή εθνικής ιστοριογραφίας στις βαλκανικές χώρες βλ. Π. Μ. Κιτρομηλίδης, «Η ιδέα του έθνους και της εθνικής κοινότητας στην ελληνική ιστοριογραφία» στο: *Ιστο-*

γαλοϊδεατικών προσδοκιών βρίσκονται σε πλήρη εξέλιξη. Στη βουλγαρική ιστοριογραφία, από τη δεκαετία του 1840 εμφανίζονται απόψεις, που αμφισβητούν την ελληνικότητα της βυζαντινής αυτοκρατορίας (Απρίλοφ, Σελιμίνσκι) και την οποία πάντως αποσυνδέουν από τις συγκαιρινές εδαφικές διεκδικήσεις των Ελλήνων σε Μακεδονία και Θράκη (Καραβέλοφ)[37]. Η ιστοριογραφική «διεκδίκηση» του Βυζαντίου συμβαδίζει με εθνικά διακυβεύματα, με άρμα την επιστημονική τεκμηρίωσή τους. Στην ελληνική ιστοριογραφία, βασικά συστατικά στη συζήτηση περί «ελληνισμού» αποτελούσαν η ελληνική γλώσσα και η χριστιανική θρησκεία. Ο Ζαμπέλιος πρώτος διατύπωσε τον όρο «ελληνοχριστιανικός»[38]. Ο Παπαρρηγόπουλος συνέδεσε την ιστορική αποκατάσταση του Βυζαντίου με τη νομιμοποίηση των εθνικών διεκδικήσεων της εποχής του[39]. Έτσι, λοιπόν, ο Μέγας Κωνσταντίνος, υπό την ιδιότητα του πρώτου βαπτισμένου χριστιανού αυτοκράτορα και με την ιστοριογραφική αναγνώριση της βυζαντινής αυτοκρατορίας ως πολιτισμικά ελληνικής, γίνεται φορέας μεγαλοϊδεατικών οραμάτων για το νέο ελληνικό κράτος, που διατηρεί στραμμένο το βλέμμα του στις περιοχές υπό Οθωμανική κυριαρχία και ειδικότερα την Κωνσταντινούπολη. Το ότι αυτές οι εθνικές επιδιώξεις διαπλέκονται γύρω από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας φανερώνεται χαρακτηριστικά στο γεγονός ότι ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου, διευθυντής στο Σχολείο των Τεχνών την περίοδο φοίτησης του Δαμίρη, σχεδιάζει την εκκλησία του Αγίου Κωνσταντίνου της Αθήνας «ἐπ᾽ ὀνόματι τοῦ πρώτου τῶν χριστιανῶν αὐτοκράτορος Κωνσταντίνου» και σε ανάμνηση της γέννησης του διαδόχου του ελληνικού θρόνου, που θα λάβει το ίδιο όνομα, του μετέπειτα βασιλιά Κωνσταντίνου Α΄[40]. Η ονομασία του διαδόχου ως Κωνσταντίνου, παρόλο που κατ᾽

ριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002. Πρακτικά τ. Α΄ (επιμ. Π. Μ. Κιτρομηλίδης, Τ. Ε. Σκλαβενίτης), Αθήνα 2004, 40 (στο εξής: *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*).

37. Ε. Ναξίδου, «Η Ιδέα της Συνέχειας του Ελληνικού Έθνους στην Ιστοριογραφική Αφήγηση των Διανοούμενων της Βουλγαρικής Αναγέννησης», στο: *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά* (επιμ. Κ. Δημάδης) τ. 1, Θεσσαλονίκη 2014, 505-520.

38. Σπ. Ζαμπέλιος, *Ἄσματα Δημοτικὰ τῆς Ἑλλάδος*, Κέρκυρα 1852, 81. Για τη μακρά επιβίωση του όρου βλ. Ρ. Σταυρίδη-Πατρικίου, «Αντιπαραθέσεις των κυρίαρχων ρευμάτων κατά τον 20ό αιώνα. Η αποτύπωση του ελληνοχριστιανικού ιδεολογήματος», στο: *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*, 67-78.

39. Γ. Κουμπρουρλής, «Όταν οι ιστορικοί μιλούν για τον εαυτό τους. Ο ρόλος του εθνικού ιστορικού στους πρωτοπόρους της ελληνικής εθνικής σχολής», στο: *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*, 87.

40. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εἰς την θεμελίωσιν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου τοῦ κτιζομένου εἰς μνήμην τῆς τοῦ βασιλικοῦ διαδόχου γεννήσεως*, ἐν Αθήναις 1871, 3 (στο

αρχάς συνδέεται με τον παππού του, Μεγάλο Δούκα Κωνσταντίνο της Ρωσίας, θα φορτισθεί ουκ ολίγες φορές με τον ελληνικό αλυτρωτισμό, γεγονός που θα εκδηλωθεί στους εορτασμούς για την ενηλικίωσή του το 1886, αλλά και αργότερα, μετά τους βαλκανικούς πολέμους του 1912-13 και την εντυπωσιακή διεύρυνση των συνόρων της Ελλάδας, όταν θα αναπτυχθεί δημόσια συζήτηση για την αναγόρευση του βασιλιά σε Κωνσταντίνο ΙΒ΄[41]. Στην ομιλία του, κατά τη θεμελίωση του ναού το 1871, ο Καυταντζόγλου αναφέρεται επίσης στο Σταυρό ως σύμβολο νίκης, που αναδείχθηκε από τον προστάτη του χριστιανισμού, Μεγάλο Κωνσταντίνο[42], εννοώντας προφανώς την εμφάνιση στους ουρανούς του σταυρού με τη φράση «Ἐν τούτῳ νίκα», πριν την έναρξη της μάχης στη Μουλβία γέφυρα. Η νεοελληνική νοηματοδότηση του λαβάρου του Κωνσταντίνου ως συμβόλου νίκης διαπιστώνεται επίσης στην εκκλησία της Αγίας Ειρήνης Αιόλου, και πάλι σε σχέδια του Λ. Καυταντζόγλου, όπου ο ζωγράφος Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος συμπεριέλαβε στην αγιογράφηση του ναού το λάβαρο με το γνωστό χριστόγραμμα και τη φράση «ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΕ, ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ» (περ. 1886-1890) (Εικ. 5). Να αποτελούσε άραγε αυτή η φράση μια έμμεση επίκληση προς τον τότε νεαρό διάδοχο, αναφορικά με τις εθνικές επιδιώξεις της νεώτερης Ελλάδας;

Πέραν των «ακαδημαϊκών» παραδειγμάτων, η καλλιτεχνική απεικόνιση του Μ. Κωνσταντίνου, ως προστάτη του χριστιανισμού και συμβόλου εθνοαπαλευθερωτικών στόχων, εκφράζεται επίσης σε λαϊκές λιθογραφίες. Ο Αδάμ, που έδρασε τον ύστερο 19ο αιώνα, φιλοτέχνησε σειρά λιθογραφιών με το θέμα τον Βίο του Κωνσταντίνου (Εικ. 6)[43], οι οποίες πηγάζουν εικονογραφικά από μία σειρά δώδεκα χαρακτικών του Nicolas Henri Tardieu υπό τον τίτλο “Histoire de

---

εξής: Καυταντζόγλου, *Λόγος εἰς την θεμελίωσιν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου*).

41. *Πινακοθήκη* 145 (Μάρτιος 1913): «Ὁ Κωνσταντῖνος γεννηθείς ὡς Διάδοχος, ἐγένετο διά τῆς σπάθης Κωνσταντῖνος ὁ Ἐλευθερωτής καί ἤδη Ἐθνικῇ βουλήσει ἀναγορεύεται Κωνσταντῖνος ΙΒ΄. Κέκληται νά συνεχίσῃ τήν βασιλείαν Κωνσταντίνου τοῦ Παλαιολόγου». Γ. Κρέμος, «Ἱστορικῶν Γνῶμαι. Δωδέκατος;», *Πινακοθήκη* 147 (Μάιος 1913), 42-44: εξετάζεται ποιος είναι ιστορικά ο ορθός αύξων αριθμός (ΙΒ΄ ή έτερος), που θα πρέπει να δοθεί στον βασιλιά Κωνσταντίνο.

42. Καυταντζόγλου, *Λόγος εἰς την θεμελίωσιν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου*, 5.

43. Γ. Θεοδοσιάδης-Γιαννέλλης, *Ο λαός εικονογραφεί την ιστορία του*, Αθήνα 2003, εικ. σε σελ. 131 (*Ὁ Κωνσταντῖνος βλέπει τόν σταυρόν εἰς τόν ουρανόν*), 133 (*Ὁ Κωνσταντῖνος λαμβάνει ἐπισήμως τό βάπτισμα*), 134 (*Μάχη τοῦ Μέγα Κωνσταντίνου κατά τοῦ τυράννου Μαξεντίου*), 135 (*Καταστροφή καί θάνατος τοῦ τυράννου Μαξεντίου*), 137 (*Ἡ πρός τόν Κωνσταντῖνον ἀποδοθεῖσα εὐγνωμοσύνη τῶν εὐγενεστέρων γερουσιαστῶν διά τήν ἐλευθερίαν τήν ὁποίαν τούς ἔδωσε μετά τήν κατατρόπωσιν τοῦ Μαξεντίου*), 141 (*Ἡ πόλις τῆς Ρώμης μετά τόν θάνατον τοῦ Μαξεντίου ἐπαναλαμβάνει τήν αὐτοκρατορίαν καί λαμβάνει τόν στέφανον τῆς νίκης εἰς τήν εἴσοδον τοῦ Κωνσταντίνου*).

Constantin" (έκδ. 1745) (Εικ. 7)[44]. Στα επεξηγηματικά κείμενα των λιθογραφιών, ο Αδάμ μετέφρασε το γαλλικό κείμενο της έκδοσης του Tardieu, που χαρακτηρίζει τον Μαξέντιο ως «τύραννο». Ο εν λόγω χαρακτηρισμός απηχεί την πρόσληψη της προσωπικότητας του Μαξεντίου στην ιστοριογραφία και τη συλλογική ιστορική αντίληψη, όπως αναδύεται μέσα από ιστοριογραφικά, αγιολογικά και άλλα κείμενα[45]. Ο ιστοριογραφικός χαρακτηρισμός του Μαξεντίου ως τυράννου και δυσσεβούς εμφανίζεται ήδη στον Ευσέβιο[46], ενώ στον Λακτάντιο χαρακτηρίζεται ως εχθρός του κράτους[47], εξυπηρετώντας τη νομιμοποίηση του Κωνσταντίνου ως κυρίαρχου ηγεμόνα και εγγυητή της ενότητας της αυτοκρατορίας μέσα σε μια σταδιακή πορεία εκχριστιανισμού. Ο συσχετισμός του Κωνσταντίνου με τον χριστιανισμό τονίζεται με την έμφαση στο όραμα πριν από τη μάχη, που περιλαμβάνει το Χριστόγραμμα ή το Σταυρό και την προτροπή «Ἐν τούτῳ νίκα», δηλαδή στοιχεία δηλωτικά θεϊκής καθοδήγησης. Ο χαρακτηρισμός του Μαξεντίου ως διώκτη των χριστιανών, αν και αίολος ιστορικά, εμφανίζεται αποσπασματικά σε κείμενα της μεσοβυζαντινής[48] και υστεροβυζαντινής[49] εποχής, που εκδίδονται τον 19ο αιώνα, ενώ η αναφορά σε αυτόν ως ηττηθέντα τύραννο επιβιώνει στη βυζαντινή και διατρέχει τη μεταβυζαντινή και νεώτερη[50] χριστιανική γραμματεία, τροφοδοτώντας τον 19ο αιώνα με αντιλήψεις, που ευνοούν παραλληλισμούς με τον ετερόθρησκο ηγεμόνα των χριστιανικών πληθυσμών της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Μέσα στο πλαίσιο της συλλογικής ιστορικής πρόσληψης, όπως διαμορφώνεται στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα, μπορεί να προσεγγισθεί και η λοιπή γραπτή διακόσμηση της αίθουσας, που συνίστατο από μυθολογικά θέματα αντιγραμμένα από τις περιώνυμες εκδόσεις των αρχαιολογικών ευρημάτων της Ηρά-

---

44. Τα χαρακτικά έγιναν βάσει σχεδίων του Rubens (1577-1640) για τη δημιουργία ταπισερί.

45. Ευχαριστώ θερμά τον φίλο δρ Σταύρο Γριμάνη, που έθεσε στη διάθεσή μου αδημοσίευτη μελέτη του, στην οποία βασίστηκα για την άντληση στοιχείων και την εν γένει προσέγγιση του θέματος.

46. Ευσέβιος Καισαρείας (265-340), *Βίος Μεγάλου Κωνσταντίνου* (μτφ. Γ. Ράπτης), Θεσσαλονίκη 2011, Λόγος Α΄, κεφ. 26.

47. Lactantius (περ. 250-325), *De Mortibus Persecutorum*, κεφ. 44.

48. Συμεών ο μεταφραστής (10ος αι.), *Μαρτύριον τῆς Ἁγίας καί Καλλινίκου Μεγαλομάρτυρος τοῦ Χριστοῦ Αἰκατερίνης*, *Patrologia Graecae* (επιμ. J.-P. Migne), τ. 116, Παρίσι 1891, 276-302.

49. Ο Ιγνάτιος Σηλυβρίας (περ. 1370-1436/37) συνέθεσε τον Βίο Κωνσταντίνου και Ελένης, που δημοσιεύτηκε στο: *Μνημεῖα Ἁγιολογικά*, Βενετία 1884, 164-229. Βλ ειδικότερα σελ. 177 για Μαξέντιο ως διώκτη των χριστιανών.

50. Π.χ. Μελετίου, *Ἐκκλησιαστική Ἱστορία*, ἐν Βιέννη 1783, 298· Νικοδήμου, *Συναξαριστής τῶν Δώδεκα Μηνῶν τοῦ Ἐνιαυτοῦ* 3, ἐν Βενετίᾳ 1819, 56· Theophanis, *Chronographia*, Bonnae 1839, 19-20.

κλειας. Τους τοίχους περιέτρεχε ζωφόρος[51] με τις μούσες[52] και τον Απόλλωνα στον νότιο τοίχο[53] (Εικ. 1), παραστάσεις με ερωτιδείς στον βόρειο τοίχο[54] (Εικ. 8), Βακχίδες στον ανατολικό τοίχο[55] (Εικ. 9), Κενταύρους με Βακχίδες στον δυτικό τοίχο[56] (Εικ. 10), ενώ η οροφή έφερε απεικόνιση Νηρηίδας στο κέντρο[57] (Εικ. 11-12) και ερωτιδείς εντός μεταλλίων στις τέσσερις γωνίες[58].

Η παράσταση με το ιστορικό και κατ' επέκταση χριστιανικό περιεχόμενο, καθώς και τα δευτερεύοντα αρχαία διακοσμητικά θέματα, αν και θεματολογικά άσχετα μεταξύ τους, βρίσκουν δύο ισχυρά πεδία σύγκλισης: πρώτον, την κλασικιστική μορφολογία, που παραμένει η πλέον δημοφιλής στην ελληνική τέχνη της εποχής, και δεύτερον, την αναγωγή σε δύο αναπόσπαστους κρίκους στην αλυσίδα της ελληνικής ιστοριογραφίας: Αρχαιότητα – Βυζάντιο. Το γεγονός ότι τα εικονογραφικά πρότυπά τους είναι ρωμαϊκά και αναγεννησιακά, αντιστοίχως, είναι μάλλον απίθανο να αποτελούσε μια ανοίκεια διαπίστωση για τον θεατή της εποχής. Φυσικά, η στροφή του Δαμίρη προς τα ρωμαϊκά εικονογραφικά πρότυπα και τον Ραφαήλ δεν είναι άσχετα με την εκπαίδευσή του στο Σχολείο των Τεχνών.

Η πιστή αναπαραγωγή έργων τέχνης της αρχαιότητας ή των μεγάλων ζωγράφων του παρελθόντος αποτελούσε μια τυπική πρακτική για τις ευρωπαϊκές Ακαδημίες Καλών Τεχνών τον 19ο αιώνα. Αυτό αντανακλάται χαρακτηριστικά στα θέματα των ετήσιων εξετάσεων και των εκθέσεων στο Σχολείο των Τεχνών[59]. Ειδικότερα οι τοιχογραφίες από τις ανασκαφές στην Πομπηία και την Ηράκλεια, που είχαν αποτοιχισθεί και εκτίθεντο στο Μουσείο της Νάπολης, ήταν οικείες στους σπουδαστές της Αθήνας μέσω εκδόσεων που διέθετε η Σχολή, όπως εκείνης του R. Gargiulo, *Recueildes monuments les plus interessantes du Musée Royal-Bourbon*, Naples 1845[60]. Ορισμένα από τα διακοσμητικά θέματα στην οικία Τσουρίδου περιλαμβάνονται στα σχέδια αυτής της έκδοσης. Ο

51. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 35 Χρονικά Β1 (1980), 337, πίν. 188.

52. Le *pitture antiche d' Ercolano* 2, Napoli 1760, πίν. 2 (Κλειώ), 3 (Θάλεια), 4 (Μελπομένη), 5 (Τερψιχόρη), 6 (Ερατώ), 7 (Πολύμνια), 8 (Ουρανία), 9 (Καλλιόπη), 23 (παραλλαγή μίας εκ των μορφών του πίνακα ως Ευτέρπης).

53. *Le pitture antiche d' Ercolano* 2, Napoli 1760, πίν. 1.

54. *Le antichità di Ercolano* 1, Roma 1789, πίν. 30, 31, 33, 36, 37.

55. *Le pitture antiche d' Ercolano* 1, Napoli 1757, πίν. 17, 18, 19, 20, 21, 24 και *Le antichità di Ercolano* 3, Napoli 1762, πίν. 30.

56. *Le pitture antiche d' Ercolano* 1, Napoli 1757, πίν. 25, 26, 27, 28.

57. *Le antichità di Ercolano* 2, Roma 1789, πίν. 45.

58. *Le antichità di Ercolano* 3, Roma 1762, πίν. 34, 35.

59. Συγκεντρωμένα τα θέματα των ετήσιων διαγωνισμών (1845-1899) στο: Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις*, 294-410.

60. Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1847, 10.

διευθυντής του Σχολείου θεωρούσε ότι τα «τοιχοκοσμήματα Πομπηΐας και Ἡρακλείου… ὑποβάλλονται τήν σήμερον εἰς πάντα τά καλλιτεχνικά σχολεῖα ὡς ἄριστα παραδείγματα πρός διδασκαλίαν τοῦ καλοῦ.»[61]. Αντιστοίχως, η αναγνώριση του Ραφαήλ ως μεγάλου προτύπου για τους νεοέλληνες ζωγράφους, ιδιαίτερα της εκκλησιαστικής τέχνης, διαπιστώνεται όχι μόνο από τις συχνές αντιγραφές έργων του σε ναούς, αλλά και τις ετήσιες ομιλίες του Καυταντζόγλου, ο οποίος εξαίρει π.χ. τη σημαντική δωρεά από τον Δημήτριο Παπανδριόπουλο των χαλκογραφιών που απεικονίζουν τις loggie του Ραφαήλ στο Βατικανό[62], αλλά και την πιστή αντιγραφή έργων του Ραφαήλ από τον σπουδαστή Δημήτριο Δομβριάδη, που είχε μεταβεί στη Ρώμη[63]. Πρόκειται προφανώς για τον ίδιο Δομβριάδη, με τον οποίο ο Δαμίρης είχε φιλοτεχνήσει το 1848 τέσσερις δεσποτικές εικόνες[64].

Με δεδομένο ότι το εν λόγω έργο του Αλέξανδρου Δαμίρη αποτελεί ένα σπάνιο παράδειγμα μνημειακής σε κλίμακα και περιεχόμενο κοσμικής τοιχογραφίας όχι μόνο για την Ήπειρο αλλά γενικότερα για τον ελλαδικό χώρο, είναι πρόδηλη η σημασία που θα είχε αυτή η παράσταση για τους χριστιανούς ενοίκους και επισκέπτες της οικίας, η οποία οικοδομήθηκε μετά τη θέσπιση πολεοδομικών και οικιστικών ρυθμίσεων εκσυγχρονισμού από το Οθωμανικό κράτος (Tanzimat)[65]. Η εκτέλεση μιας τέτοιας τοιχογραφίας μπορεί να γίνει αντιληπτή υπό το πρίσμα των θεσμικών μεταρρυθμίσεων του οθωμανικού κράτους κατά τον 19ο αιώνα, οι οποίες μεταξύ άλλων στόχευαν σε μια δυτικού τύπου πολιτική υπόσταση των πολιτών (σε αντιδιαστολή με την έννοια του «υπηκόου»), με θεμελιωμένα ανθρώπινα και πολιτικά δικαιώματα, ίσα δικαιώματα σε θέματα ιδιοκτησίας και άσκησης θρησκευτικής λατρείας, σε αντίθεση με το έως τότε κρατικό σύστημα, που βασιζόταν στην κοινωνική συνοχή (asabiyya) μιας κοινωνίας πολλών εθνοτήτων[66]. Ας μην παραβλεφθεί δε ότι η εξετασθείσα τοιχογραφία κοσμούσε μια κατοικία, που βρισκόταν μόλις λίγα μέτρα μακριά από το τζαμί Μπαϊρακλή (ή τζαμί της Αγοράς), το πλέον κεντρικό και βασικό οθωμανικό τέμενος των Ιωαννίνων και πιθανόν από τα πρώτα που κτίσθηκαν μετά την οθωμανική κατάκτηση του 1430[67] (Εικ. 2).

---

61. Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1847, 8.

62. Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1849, 23.

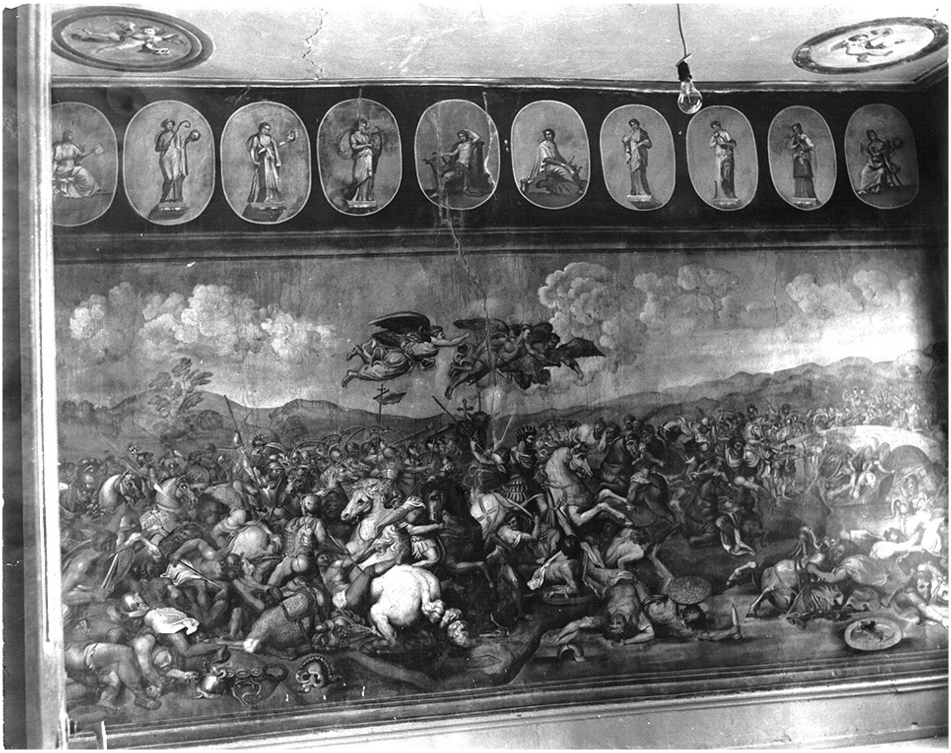
63. Καυταντζόγλου, *Λόγος*, 1850, 13, και 1851, 11.

64. Βλ. σημ. 15.

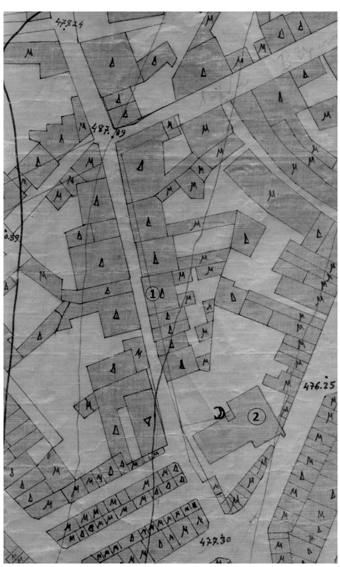
65. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Μεταξύ Ανατολής και Δύσης*, 19-21, 58.

66. Για τις μεταρρυθμίσεις που θεσπίσθηκαν μεταξύ 1839 και Συντάγματος του 1876, βλ. W. Kawtharani, "The Ottoman Tanzimat and the Constitution", *Tabayyun* 3 (Χειμώνας 2013), 7-22.

67. Γ. Σμύρης, «Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων και η πολεοδομία της οθωμανικής πόλης», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 34 (2000), 32-35.



Εικ. 1. Αλέξανδρος Δαμίρης, Η μάχη στη Μουλβία γέφυρα, ύστερος 19ος αιώνας, τοιχογραφία στην οικία Στάθη Τσουρίδη, Ιωάννινα (φωτ. 1969) (πηγή: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων).



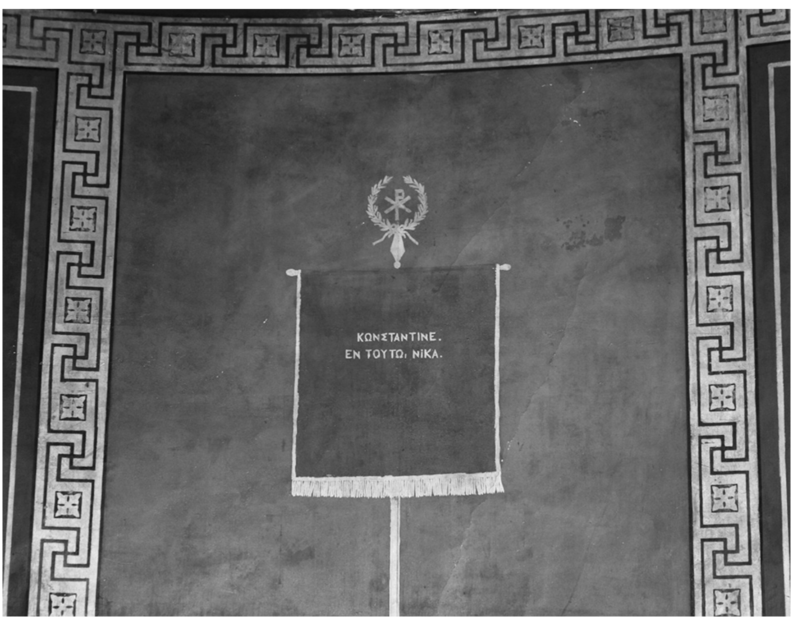
Εικ. 2. Απόσπασμα από «Ρυμοτομικό διάγραμμα της πόλεως των Ιωαννίνων», ύστερος 19ος αιώνας. Αρ. 1: Οικία Στάθη Τσουρίδη, αρ. 2: Τζαμί Μπαϊρακλή (της Αγοράς) (πηγή: Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού).



Εικ. 3. Αλέξανδρος Δαμίρης, *Η Αγία Αικατερίνη*, 1872, λιθογραφία.



Εικ. 4. *Ο Κατά Μαξεντίου Αγών και Θρίαμβος του Κωνσταντίνου*, εικονογράφηση στο άρθρο του Κ. Παπαρρηγόπουλου, «Τό λάβαρον καί ὁ θρίαμβος τοῦ Κωνσταντίνου», *Κλειώ* 15, τ. Λ′, αρ. 15 (1/13 Αυγούστου 1885).



Εικ. 5. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος, *Το λάβαρο του Μ. Κωνσταντίνου*, περ. 1886-1890, τοιχογραφία στον ναό της αγίας Ειρήνης Αιόλου, Αθήνα.



Εικ. 6. Αδάμ, *Μάχη του Μέγα Κωνσταντίνου κατά του τυράννου Μαξεντίου*, ύστερος 19^{ος} αιώνας, λιθογραφία.



Εικ. 7. Peter Paul Rubens (σχέδιο), Nicolas Henri Tardieu (χάραξη), *Η Μάχη του Κωνσταντίνου κατά του τυράννου Μαξεντίου*, 1745, χαλκογραφία.



Εικ. 8. Τοιχογραφία στην οικία Στάθη Τσουρίδη, ύστερος 19^{ος} αιώνας, Ιωάννινα. (πηγή: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων).



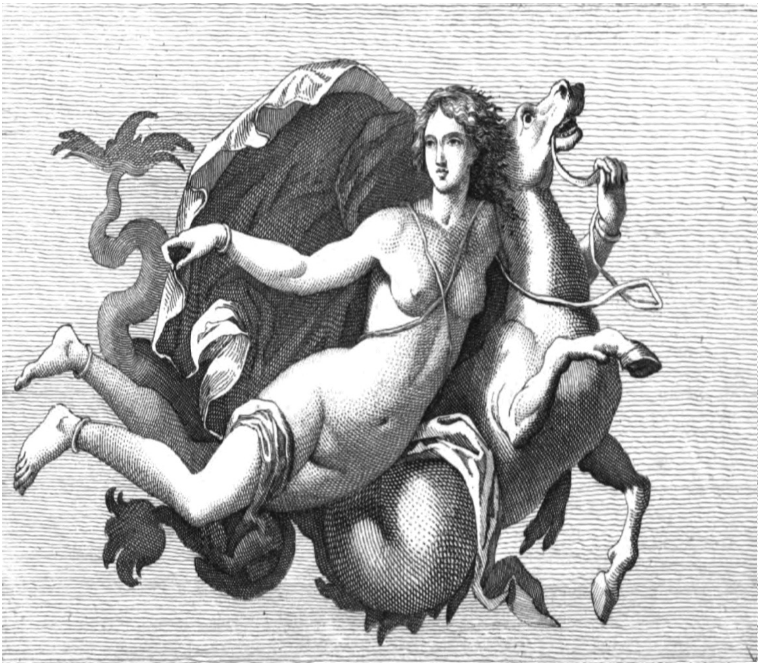
Εικ. 9. Τοιχογραφία στην οικία Στάθη Τσουρίδη, ύστερος 19^{ος} αιώνας, Ιωάννινα. (πηγή: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων).



Εικ. 10. Τοιχογραφία στην οικία Στάθη Τσουρίδη, ύστερος 19^{ος} αιώνας, Ιωάννινα. (πηγή: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων).



Εικ. 11. Οροφογραφία στην οικία Στάθη Τσουρίδη, ύστερος 19^{ος} αιώνας, Ιωάννινα. (πηγή: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων).



Εικ. 12. Νηρηίδα (πηγή: *Le antichità di Ercolano* 2, Roma 1789, πίν. 45).

Σπ. Μοσχονάς

ΠΕΡΙ «ΠΛΑΝΟΔΙΩΝ ΚΑΛΟΓΕΡΩΝ» ΚΑΙ «ΚΟΜΠΟΓΙΑΝΝΙΤΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΜΙΑΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

Σε ένα ευνομούμενο, οργανωμένο κράτος ποιος έχει το δικαίωμα και, συνάμα, την ευθύνη να διακοσμεί τους χώρους λατρείας μιας κοινωνίας; Πιο συγκεκριμένα, στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, ποιος δικαιούται να εκτελεί τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, ανάγλυφα σε ενοριακούς ναούς, νεκροταφεία, μονές και παρεκκλήσια[1]; Στην πραγματικότητα, το ερώτημα υποκρύπτει τη μακρά και σκληρή διαμάχη μεταξύ πτυχιούχων και εμπειρικών καλλιτεχνών, η οποία σημάδεψε τον 19ο και κυρίως τον 20ό αιώνα, μέχρι την οριστική επίλυσή της με νόμο το 1989. Στις παρακάτω σελίδες, θα σκιαγραφηθεί η ιστορία αυτής της σύγκρουσης, όπως αποκαλύπτεται από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, μέσα από συλλογικά ή ατομικά κείμενα καλλιτεχνών που λειτούργησαν ως παρεμβάσεις προς την Πολιτεία και την Εκκλησία ή απλώς σαν αγγελτήρια διαμαρτυρίας. Μετά το 1944, με την ίδρυση του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου –μετέπειτα Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος– οι παρεμβάσεις των εικαστικών καλλιτεχνών κινήθηκαν σε πιο συστηματικό, οργανωμένο πλαίσιο και η περιγραφή του φαινομένου στηρίζεται κατά βάση στο πλούσιο αρχείο του[2].

Το 1904 ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος προσπάθησε ανεπιτυχώς να αναλάβει την ιστόρηση του Αγίου Δημητρίου Πατρών (ανατέθηκε τελικά στον Αν-

---

1. Το ερώτημα αυτό δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα. Ενδεικτικά, βλ. Σπ. Μοσχονάς, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα: μια επισκόπηση», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση: από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη* Τέχνη (επιμ. Χρ. Φ. Μαργαρίτης), Άνδρος 2013, 54-56.

2. Η μελέτη του αρχείου του ΕΕΤΕ κατέστη δυνατή στο γράφοντα χάρη στην εμπλοκή του (μαζί με τους συναδέλφους ιστορικούς της τέχνης, Γιάννη Μπόλη, Θοδωρή Κουτσογιάννη και Αλέξανδρο Τενεκετζή – που ήταν και ο υπεύθυνος) στο έργο «Η Τέχνη στην Κοινωνία», που πραγματοποιήθηκε από το Επιμελητήριο με τη συνεργασία της εταιρείας Postscriptum. Ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζονται στο Διοικητικό Συμβούλιο του Επιμελητηρίου, ειδικά στην πρόεδρο Εύα Μελά και στον Χαράλαμπο Δαραδήμο, πρώην πρόεδρο του ΕΕΤΕ.

δρέα Πριονά) και σε φύλλο του *Νεολόγου* γράφτηκε: «Προετοιμάζεται ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ ἁγίου Δημητρίου, ἀλλὰ συνάμα ψιθυρίζεται, ὅτι προετοιμάζεται καὶ κάποιον πραξικόπημα ἐκ μέρους τῶν ἐπιτρόπων τοῦ ἀνωτέρω ναοῦ. Λέγεται, ὅτι σκέπτονται οὗτοι παρὰ τὰς συστάσεις τοῦ Δημ. Συμβουλίου νὰ παραχωρήσουν εἰς δῆθεν καλλιτέχνας τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ. Νομίζομεν ὅτι ὁ καιρὸς τῆς παλαιοντολογίας παρῆλθε καὶ ἐπιβάλλεται εἰς ἀνθρώπους τῆς προόδου νὰ στρέφωνται πάντοτε πρός τὴν ἐπιστήμην. Ὑπάρχει ἀνεγνωρισμένος καλλιτέχνης μὲ δίπλωμα Νεαπόλεως καὶ συμπολίτης μας ἐκ τῶν διαπρεπῶν, ὅπως παρακληθῇ καὶ ἀναλάβη τὴν διακόσμησις τοῦ ναοῦ. Εἶνε ὁ κ. Θωμόπουλος. Ὁ μόνος ἐκ τῶν ἀνεγνωρισμένων καλλιτεχνῶν τῶν Πατρῶν[3]». Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1908, η αθηναϊκή εφημερίδα *Σκρίπ* δημοσίευε την εξής διαφήμιση: «Ἁγιογραφικόν ἐργαστήριον ἐν τῇ Ἱερᾷ Σκήτη Καυσοκαλυβίων Ἁγίου Ὄρους. Ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ὁσιωτάτου μοναχοῦ κ. Ἰωαννικίου. [...] Ὁ κ. Ἰωαννίκιος ἀναλαμβάνει τὴν ἐκτέλεσιν πάσης καλλιτεχνικῆς ἁγιογραφικῆς ἐργασίας...»[4]. Μέσα από τα δύο αυτά αποσπάσματα αποκαλύπτεται η ύπαρξη δυο ομάδων που αντιμάχονταν για επικράτηση στο πεδίο της εκκλησιαστικής τέχνης. Δεν ήταν ένα πρόβλημα νέο. Καταγόταν από τον 19ο αιώνα[5], οπότε η ακαδημαϊκή διδασκαλία σταδιακά αντικαθιστούσε την εμπειρικά κατακτημένη γνώση που μεταδιδόταν από δάσκαλο σε βοηθό. Από τη μια πλευρά βρίσκονταν οι πολυπληθέστεροι και καλύτερα δικτυωμένοι με τον κλήρο εμπειρικοί αγιογράφοι (λαϊκοί όπως ο Πριονάς ή καλόγεροι όπως ο Ιωαννίκιος) και από την άλλη, διεκδικώντας ολοένα και μεγαλύτερο μερίδιο στην ανάληψη εργασιών, οι σπουδαγμένοι σε Ακαδημίες καλλιτέχνες. Στην εμπειρία και την πα-

---

3. Τ-λ-ς [Τέλης Τουρνάς], « Ἄρρητ' ἀθέμιτα», *Νεολόγος Πατρῶν*, 18 Ιουλίου 1904. Ειδικότερα βλ. Σπ. Μοσχονάς, «Το πρώιμο θρησκευτικό έργο του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου στην εκκλησία του Ευαγγελισμού Πάτρας: μεταξύ παράδοσης και πρωτοπορίας», στο: *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία*-Εμπειρία, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Πρακτικά (επιμ. Μ. Ιωαννίδου), Θεσσαλονίκη 2009, 395-407. Επίσης, Νικ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2011, 451-453.

4. *Σκρίπ*, 23 Μαρτίου 1908. Η διαφήμιση επαναλαμβανόταν σε διάφορα φύλλα.

5. Το 1882 ο γλύπτης Λάζαρος Φυτάλης κατήγγειλε στο Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών, μια βραχύβια καλλιτεχνική ένωση του 19ου αιώνα, το διαγωνισμό για την εκτέλεση του μαρμάρινου τέμπλου του ναού του Αγίου Νικολάου Σύρου, ανακινώντας ευρύτερα το θέμα των δημόσιων διαγωνισμών. Βλ. Ι. Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2000, 158. Πρβλ. επίσης, το σχόλιο του Πολυχρόνη Λεμπέση ότι οι μοναχοί του Αγίου Όρους του έπαιρναν όλες τις παραγγελίες, Ευθ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1984, 28.

ράδοση των πρώτων, οι δεύτεροι προέτασσαν τις σπουδές και εντέλει το πτυχίο Καλλιτεχνικής Σχολής, ως εχέγγυα ποιότητας.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, όμως, η προσπάθεια των πτυχιούχων ζωγράφων να εξοστρακίσουν από τις εκκλησίες τους εμπειρικούς έλαβε οργανωμένο χαρακτήρα μέσα από μια σειρά διαβημάτων και παρεμβάσεων. Όχι τυχαία, ο ιδρυθείς το 1910 Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, τον Ιούνιο του 1911, στο πρώτο του υπόμνημα προς την κυβέρνηση[6], εστίαζε στην εκκλησιαστική τέχνη που «ἀσκουμένη ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὑπὸ ἐμπειρικῶν ὅλως ἀγεύστων τῆς πραγματικῆς τέχνης ἐπλήρωσε τὰς ἐκκλησίας τερατουργημάτων, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν στῖγμα διὰ τὸν σημερινὸν πολιτισμὸν τῆς Ἑλλάδος. [...] Εὐχῆς ἔργον ἤθελεν εἶσθαι ὅπως, ἐπεμβαίνουσα ἡ Πολιτεία, θέσῃ τέρμα εἰς τὸ γιγνόμενον ἄτοπον. [...] Πὰν ἔργον τέχνης ἐκκλησιαστικῆς φύσεως θὰ ἀνατίθεται εἰς τὸ μέλλον εἰς ἀποφοίτους τῆς Καλλιτεχνικῆς Σχολῆς, ὡς παρέχοντας πλήρη ἐχέγγυα διὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἔργων τελείως ἀνταποκρινομένων εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τῆς τε θρησκείας καὶ τῆς καλαισθησίας»[7]. Είχε προηγηθεί σχετικό διάβημα του Συνδέσμου προς τον αρχιεπίσκοπο, τον Δεκέμβριο του 1910, οπότε το περιοδικό *Πινακοθήκη* σχολίαζε: «ἀπὸ τὸν Σεβ. Μητροπολίτην δ'ἐξαρτᾶται νὰ ἀπαλλάξῃ τοὺς πιστοὺς ἀπὸ θεάματα τερατώδους ἀσχημίας, ὡς εἶνε αἱ περισσότεραι ἁγιογραφίαι, αἱ ὑπό ἀκαλαισθήτων καὶ αὐτοδιδάκτων καλογήρων ἤ τινῶν ἀποτυχόντων ὡς καλλιτεχνῶν διαπραττόμεναι»[8]. Στον αντίποδα, με αφορμή τις εικόνες του Κωνσταντίνου Παρθένη για τον Άγιο Αλέξανδρο Παλαιού Φαλήρου, ο συντάκτης με το ψευδώνυμο «Γκρέκο» περιέγραφε το ζητούμενο της πρωτότυπης, καλλιτεχνικής αγιογράφησης: «Μὲ τά ἴδια ὑλικὰ ποῦ μεταχειρίζεται συνήθως ἡ τέχνη τῆς ἁγιογραφίας, μὲ τὰς ἰδίας βάσεις, μὲ τὰ αὐτὰ χρώματα, μὲ τὴν αὐτὴν προσήλωσιν ἐπὶ τοῦ σχεδίου, ἐπέτυχε ὡστόσο, κινῶν ὑπεράνω ὅλων σὰν φλόγα εὐλαβεστάτης δεήσεως τὴν ἔμπνευσιν τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητός του, ἀποτέλεσμα καθαρῶς δημιουργικῆς σημασίας»[9].

Γιατί, όμως, εντοπίζεται σε εκείνην ακριβώς τη χρονική περίοδο η όξυνση των σχέσεων μεταξύ εμπειρικών και πτυχιούχων καλλιτεχνών; Την απάντηση δίνει γλαφυρά χρονογράφημα του Α. Μαυρουδή, στην εφημερίδα *Ἑστία*, το 1912, με αφορμή την επίσκεψή του στο παρισινό Σαλόν: «Στό Σαλόνι ἐδῶ

6. Ανώνυμος, «Ἡ Ἁγιογραφία ἐν Ἑλλάδι», *Ὁ Καλλιτέχνης* 16 (Ιούλιος 1911), 193-196 (στο εξής: Ἡ Ἁγιογραφία ἐν Ἑλλάδι). Ειδικότερα για το υπόμνημα βλ. Σπ. Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, 128-138 (στο εξής: Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά Σωματεία*).

7. Ἡ Ἁγιογραφία ἐν Ἑλλάδι, 195.

8. Ανώνυμος, «Γράμματα καί Τέχναι», *Πινακοθήκη* 118 (Δεκέμβριος 1910), 207.

9. Γκρέκο, «Ἁγιογραφίαι», *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 18 Μαρτίου 1919.

κι'ἐκεῖ βλέπει κανεὶς μίαν πινακίδα, ἡ ὁποία σαστίζει τοὺς Ἕλληνας ἐπισκέπτας: "Ἔργον παραγγελθὲν ἀπὸ τὸ Κράτος" ἢ "Ἔργον ἀγορασθὲν ἀπὸ τὸ Κράτος". Τὸ Κράτος παραγγέλλει καὶ ἀγοράζει ταμπλώ; Τὸ Κράτος ἐνθαρρύνει τὴν Τέχνην; Μὴ χειρότερα. Βέβαια αὐτὸ τὸ Κράτος δὲν μοιάζει διόλου μὲ τὸ Ἑλληνικόν. Τὸ δικό μας ὄχι μόνον δὲν παραγγέλλει, ὄχι μόνον δὲν ἀγοράζει, ἀλλὰ δὲν πολυθέλει καὶ νὰ τοῦ χαρίζουν. [...] Μόνον ἀπὸ ἐκκλησίας οἱ ζωγράφοι μας ηὐνοήθησαν ἕως τώρα μὲ παραγγελίας. Ἀλλὰ πρέπει ν'ἀκολουθοῦν κατὰ γράμμα τὴν παράδοσιν. Ὁ Ἅγιος Τάδε νὰ ἔχῃ δύο δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ κλειστὰ καὶ τὰ ἐπίλοιπα ἀνοιχτά· ἄλλος συνάδελφός του τὸ ἀντίθετον. Ὑπὸ τοιούτους ὄρους, εὐκολώτερον εἶνε νὰ πεθάνῃ ἡ ζωγραφικὴ παρὰ νὰ ζήσῃ»[10]. Σε μια Αθήνα, που οι εικαστικοί καλλιτέχνες αυξάνονταν, μετά τη συστηματοποίηση των σπουδών χάρη στη Σχολή Καλών Τεχνών, ο οικονομικός παράγοντας που συνδεόταν με τις παραγγελίες εκκλησιαστικής τέχνης αποκτούσε λοιπόν καίρια σημασία. Το 1911 ο Σύνδεσμος υπολόγιζε πως δαπανούνταν ετησίως περισσότερες από 250.000 δραχμές για την εκκλησιαστική τέχνη[11]. Σε τρία - τέσσερα εκατομμύρια δραχμών εκτιμούσε το ποσό ο γραμματέας του Συνδέσμου, Δημήτριος Δήμας, το 1925[12] και σε δεκαπέντε με είκοσι εκατομμύρια ο πρόεδρος των Ελευθέρων Καλλιτεχνών Μίκης Ματσάκης το 1936[13]. Ακόμη και το 1970, απευθυνόμενο προς το Υπουργείο Παιδείας, το Επιμελητήριο παρατηρούσε: «Εἶναι ἐξηκριβωμένον στατιστικῶς ὅτι ἐν Ἑλλάδι δαπανῶνται κατ'ἔτος περί τά 30.000.000 καί πλέον δραχμῶν διά τάς εἰκονογραφήσεις καί διακοσμήσεις τῶν ἐκκλησιῶν. Ἐξ αὐτῶν τμῆμα μόνον ἀνατίθεται εἰς καλλιτέχνας μέλη τοῦ Κ.Ε.Ε., τά δέ ὑπόλοιπα κονδύλια ἀνατίθενται εἰς μή κεκτημένους προσόντων, μή καλλιτέχνας, οἵτινες δέν ἐσπούδασαν τήν Τέχνην»[14].

Τα διάφορα υπομνήματα του Συνδέσμου, στις αρχές της δεκαετίας του 1910, έπεσαν στο κενό. Περίπου δέκα χρόνια αργότερα, ο Σύνδεσμος επέστρεψε με νέα κείμενα[15], ενώ το ζήτημα ανέδειξε και ο Δήμας, σε συνέντευξη στον

10. Α. Μαυρουδής, «Ἀπό τήν ζωήν τοῦ Παρισιοῦ. Τό Σαλόν», *Ἑστία*, 5 Απριλίου 1912.

11. Ἡ Ἁγιογραφία ἐν Ἑλλάδι, 195.

12. Φ. Γιοφύλλης, « Ἡ ἐκκλησιαστική τέχνη», *Ἡ Πρωΐα*, 19 Δεκεμβρίου 1925 (στο εξής: Γιοφύλλης, Ἡ ἐκκλησιαστική τέχνη).

13. Μ. Ματσάκης, «Ἡ Τέχνη, ἡ ἑλληνική κοινωνία καί τό Κράτος», *Νέα Ἑστία* 236 (15 Οκτωβρίου 1936), 1448 (στο εξής: Ματσάκης, Ἡ Τέχνη).

14. Γ. Βελισσαρίδης (πρόεδρος)-Ν. Περαντινός (γενικός γραμματέας), Καλλιτεχνικόν Ἐπιμελητήριον Ἑλλάδος (Ὑπόμνημα), 4 Μαΐου 1970, σελ. 4 (αρχείο ΕΕΤΕ) (στο εξής: Βελλισαρίδης-Περαντινός, Ὑπόμνημα).

15. Ειδικά για την εκκλησιαστική τέχνη, ο Σύνδεσμος ζητούσε «τήν ἀνάθεσιν τῶν ἁγιογραφιῶν ἐν τοῖς ναοῖς εἰς διπλωματούχους μόνον καλλιτέχνας καί ὄχι εἰς πρακτικούς ἁγιογράφους». Ανώνυμος, «Γράμματα καί Τέχναι. Εἰκαστικαί Τέχναι», *Πινακοθήκη* 271-273 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος 1923), 52.

Φώτο Γιοφύλλη, τον Δεκέμβριο του 1925[16], φανερώνοντας πως το θέμα παρέμενε ανοιχτό και κατά τον Μεσοπόλεμο. Τον Μάρτιο του 1936, ο Δημήτρης Δάβης κατήγγειλε στο Συμβούλιο των Ελευθέρων Καλλιτεχνών πως, με παρέμβαση του Αναστασίου Ορλάνδου, η ιστόρηση του προνάου της Αγίας Ζώνης στην Κυψέλη δόθηκε χωρίς διαγωνισμό σε εμπειρικό αγιογράφο[17] και λίγους μήνες αργότερα, τον Οκτώβριο, σε επιστολή του στη *Νέα Ἑστία* ο Ματσάκης παρατηρούσε ότι οι εκκλησίες «ἐμπιστεύονταν τὴν ἐκτέλεση τῆς λεπτῆς αὐτῆς ἐργασίας στὰ χέρια πλανοδίων καλόγερων ποὺ λυμαίνονταν τὶς ἐπαρχίες, κουβαλώντας ἐπὶ "πώλου ὄνου" τὰ σύνεργα καὶ τὰ χρωματοτρίματά τους, ἢ σὲ κομπογιαννίτες τῆς τέχνης, ποὺ δίχως μόρφωση καμμιά, ἀλλὰ γεμᾶτοι πονηρὴν ἐμπειρία καὶ ἰσχυρὰ "διαπιστευτήρια", ἔμπαιναν ἀκόμα καὶ μέσα στοὺς Ναοὺς τῆς Ἀθήνας»[18].

Η ίδρυση του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου με το νόμο 1863/1944[19] ήταν μια προσπάθεια των εικαστικών καλλιτεχνών να λύσουν δια παντός το ζήτημα, καθώς στο άρθρο 8 σημειωνόταν: «Μόνον τὰ Μέλη τοῦ Κ.Ε.Ε. δύνανται νὰ ἀναλαμβάνουν καὶ ἐκτελοῦν παραγγελίας ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς, χαρακτικῆς καὶ διακοσμητικῆς καὶ τῶν ἐφαρμογῶν αὐτῶν». Δικαίωμα εγγραφής στο Επιμελητήριο είχαν οι καλλιτέχνες που α) διέθεταν πτυχίο της ΑΣΚΤ ή ισότιμης σχολής του εξωτερικού, β) συμμετείχαν σε μία επίσημη έκθεση στην Αθήνα ή στο εξωτερικό και γ) είχαν πενταετή ευδόκιμο δράση, η οποία ελεγχόταν από ειδική επιτροπή. Για καλλιτέχνες χωρίς πτυχίο απαιτούνταν, εκτός της πενταετούς δράσης, η συμμετοχή σε τρεις επίσημες εκθέσεις[20]. Για να γίνει κατανοητή η αυστηρότητα των διατάξεων, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Φώτης Κόντογλου, που δεν πήρε πτυχίο Ζωγραφικής από τη Σχολή Καλών Τεχνών, δεν έγινε σύνεδρο μέλος του Επιμελητηρίου αλλά πρόσεδρο (δηλαδή χωρίς το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι). Αυτό, βέβαια, δεν τον εμπόδισε να λαμβάνει αναθέσεις για την ιστόρηση ναών.

Η δημιουργία του Επιμελητηρίου μάλλον όξυνε τη διαμάχη μεταξύ πτυχιού-

---

16. Γιοφύλλης, Ἡ ἐκκλησιαστική τέχνη. Ο Δήμας, σημειώνοντας την ανάγκη «νά τίθεται καί φραγμός είς τούς ἐκτελοῦντας αὐτήν καλλιτέχνας», ανέφερε την ανάγκη σύστασης μιας επιτροπής ειδικών που θα υπαγόταν στο Υπουργείο Παιδείας και θα ενέκρινε σε πανελλαδικό επίπεδο όλες τις εκτελούμενες αγιογραφικές εργασίες.

17. Ένωσις Ελεύθεροι Καλλιτέχναι, Πρακτικά Συμβουλίου, 16/1/36-22/4/37 (βιβλίο αρ. 3), 55η Συνεδρίασις, 20 Μαρτίου 1936 (αρχείο ΕΠΜΑΣ). Επίσης, Σπ. Μοσχονάς, «Ο Δημήτρης Δάβης στους Ελεύθερους Καλλιτέχνες», στο: Ν.Π. Παΐσιος-Σ. Μοσχονάς (επιμ.), *Δημήτρης Δάβης. Αναδρομική*, Αθήνα 2015, 60.

18. Ματσάκης, Ἡ Τέχνη, 1447-1448.

19. Για την ίδρυση του Επιμελητηρίου βλ. Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά Σωματεία*, 527-534.

20. Νόμος 1863/1944, Περί Ἱδρύσεως Καλλιτεχνικοῦ Ἐπιμελητηρίου, άρθρο 4, *Ἐφημερίς τῆς Κυβερνήσεως*, τεύχος α΄, αρ. φ. 218, 25 Σεπτεμβρίου 1944, σελ. 1078.

χων και εμπειρικών αγιογράφων, καθώς οι πρώτοι με ασπίδα το νόμο ξεκίνησαν μια διαδικασία αστυνόμευσης των δικαιωμάτων τους. Σε ένα από τα πρώτα έγγραφα που έστειλε το Επιμελητήριο προς το υπουργείο Παιδείας, το 1945, ζητούσε να «παύση ἡ ἀνάθεσις ἐργασιῶν ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς εἰς καλλιτέχνας μή μέλη»[21] του, αναδεικνύοντας έναν νέο διαχωρισμό μεταξύ των καλλιτεχνών, που χτυπούσε ευθέως τους πρακτικούς αγιογράφους. Έτσι, με έγγραφο της 18ης Μαΐου 1948, το Επιμελητήριο ενημέρωνε το υπουργείο πως στο ναό Αγίων Πάντων Καλλιθέας «διενεργοῦνται ἐργασίαι ἁγιογραφήσεως ἄνευ οὐδενός νομίμου δικαιώματος καί οὐδεμίας σχετικής ἀδείας, ὑπό τῶν πρακτικῶν ἁγιογράφων Ἀδελφῶν Σούτσων»[22]. Οι Σούτσοι εργάζονταν επίσης στον Άγιο Νικόλαο Νίκαιας και το υπουργείο, με έγγραφό του προς το Ε΄ Αστυνομικό Τμήμα Νίκαιας, ζητούσε «τήν ἄμεσον διακοπήν τῶν ἐκτελουμένων ἐργασιῶν, τήν αὐθημερόν ἀπομάκρυνσιν τῶν ἰκριωμάτων καί τήν ὑποβολήν μηνύσεως ἐναντίον τῶν διαταξάντων τήν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου, ὡς καί τῶν ἀναλαβόντων ταύτην ἐργολάβων ἢ ἐκτελεστῶν»[23].

Η κατάσταση εξομαλύνθηκε κάπως, όταν το Επιμελητήριο επέκτεινε ρύθμιση που αφορούσε τους σκηνογράφους και στους αγιογράφους, όπως αποκαλύπτει έγγραφο που έστειλε προς το υπουργείο Παιδείας ο Ι. Γιουβανάκης, με ημερομηνία 21 Νοεμβρίου 1958, περιγράφοντας ευρύτερα την κατάσταση που βίωναν οι εμπειρικοί αγιογράφοι: «ἀπό 20ετίας καί πλέον ἐξασκῶ τό ἐπάγγελμα τοῦ Ἁγιογράφου ἐν Ἡρακλείῳ Κρήτης ἄνευ διπλώματος τῆς Σχολῆς καλῶν Τεχνῶν ἤ ἐγγραφῆς μου εἰς τό Καλλιτεχνικόν Ἐπαγγελματικόν Ἐπιμελητήριον, πρᾶγμα ὅπερ δυσχεραίνει τήν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματός μου. Δυνάμει τοῦ ἄρθρου 4 τοῦ Ἱδρυτικοῦ Νόμου 1863/44 παρ. 4 ἀναφερομένου εἰς τούς διακοσμητάς τούς ἔχοντας τήν εἰδικότητα τοῦ σκηνογράφου διά τούς ὁποίους ἡ σκηνογράφησις ἑκάστου θεατρικοῦ ἔργου, ἰσοδυναμεῖ πρός μίαν ἐπίσημον ἔκθεσιν, τό Διοικητικόν Συμβούλιον τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Ἐπαγγελματικοῦ Ἐπιμελητηρίου, ἀπεφάσισε τήν ἐπέκτασιν τοῦ εὐεργετικοῦ τούτου μέτρου καί εἰς τούς καλλιτέχνας οἵτινες ἐπί πολλά ἔτη εἰργάσθησαν τήν ἐκκλησιαστικήν τέχνην τῆς εἰκονογραφήσεως καί τῆς διακοσμήσεως τῶν Ἐκκλησιῶν καί ἐνέκρινε τήν ἐγγραφήν εἰς τό Κ.Ε.Ε. πολλῶν ἁγιογράφων»[24].

Μολονότι οι πρακτικοί αγιογράφοι μπορούσαν ευκολότερα να εγγραφούν στο

---

21. Δ. Μπραέσας (πρόεδρος)-Κ. Πλακωτάρης (γενικός γραμματέας), Καλλιτεχνικόν Ἐπαγγελματικόν Ἐπιμελητήριον, Πρός τό Ὑπουργεῖον Ἐθνικῆς Παιδείας, Διεύθυνσιν Καλῶν Τεχνῶν, χ.χ. (αρχείο ΕΕΤΕ).

22. Βρ. Τσούχλος, Πρός τό Σεβαστόν Ὑπουργεῖον Θρησκευμάτων καί Ἐθν. Παιδείας, Διεύθυνσιν Ἀναστηλώσεως καί Ἐκκλησιαστικῆς Ἀρχιτεκτονικής, 18 Μαΐου 1948 (αρχείο ΕΕΤΕ).

23. Ὑπουργεῖον Ἐθνικῆς Παιδείας, Διεύθυνσις Ἀναστηλώσεως κλπ., Πρός τό Ε΄ Ἀστυνομικό Τμῆμα Νικαίας (Ν. Κοκκινιάς), 11 Μαΐου 1948 (αρχείο ΕΕΤΕ).

24. Αἴτησις Ἰ. Γιουβανάκη, ζωγράφου, 26 Νοεμβρίου 1958 (αρχείο ΕΕΤΕ).

Επιμελητήριο, η κατάσταση δεν άλλαξε ιδιαίτερα. Το 1966, σε υπόμνημά τους, αγιογράφοι-μέλη του Επιμελητηρίου διαμαρτύρονταν για τη διενέργεια διαγωνισμών από το Τμήμα Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας, σημειώνοντας: «ἄν θελήσωμεν νά ἀνεύρωμεν κάποιαν δικαιολογητική βάσιν θεσπίσεως τῆς ἐν λόγῳ διατάξεως, αὕτη προφανῶς στηρίζεται εἰς τήν εὔλογον καί θεμιτήν ἐν πάσῃ περιπτώσει ἀξίωσιν ὅπως οἱ ναοί κοσμοῦνται δι'ἀξιολόγων ἁγιογραφήσεων ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης, ἐξοβελιζομένων ἐκ τῶν ἐκκλησιῶν μας τῶν παρά ἀνωρίμων καί ἐμπειρικῶν ἁγιογράφων κακοτέχνων κατασκευασμάτων. Ἀλλ'οἱ καλλιτεχνικοί οὗτοι στόχοι οἱ ἀποτελοῦντες τήν βασική, ἄν μή καί ἀποκλειστικήν δικαιολογίαν τῆς ἐρηζομένης διατάξεως εἶναι πεπερασμένοι σήμερον [...] διότι εἶναι γνωστόν ὅτι τάς ἁγιογραφήσεις τῶν ναῶν δικαιοῦνται νά ἐκτελοῦν μόνον μέλη τοῦ Κ.Ε. τῆς Ἑλλάδος»[25].

Η περίοδος της Απριλιανής Δικτατορίας βρήκε το Επιμελητήριο να ταλανίζεται από εσωτερικά προβλήματα, κυρίως λόγω του διαχωρισμού των μελών του σε σύνεδρα, πρόσεδρα και δόκιμα· ήδη από το 1963 είχε ιδρυθεί η Ένωση Πτυχιούχων της ΑΣΚΤ, το 1978 συστάθηκε ο Σύλλογος Γλυπτών, ενώ το 1972 αρκετοί επιφανείς αγιογράφοι (Ράλλης Κοψίδης, Γιάννης Καρούσος, Κωνσταντίνος Ξυνόπουλος, Πέτρος Βαμπούλης κ.ά.)[26] προσανατολίζονταν στη δημιουργία ανεξάρτητου Συλλόγου. Μέσα σε αυτό το κλίμα, το ζήτημα της αγιογραφίας εξακολουθούσε να απασχολεί τις διοικήσεις του Επιμελητηρίου. Ο τότε πρόεδρος Ανδρέας Γεωργιάδης, απευθυνόμενος προς τον υπουργό Παιδείας, σημείωνε αναφορικά με την εκκλησιαστική τέχνη: «Τό καλόν καί τό ὡραῖον εἶναι ζωτικαί ἀνάγκαι τόσον διά τά ἄτομα, ὅσον καί διά τά ἔθνη [...] Μ' ὅλον τοῦτο, τό συναίσθημα αὐτό σήμερον, ἀφίεται καί διαστρεβλώνεται διά τῶν Ναῶν ἀπό πλῆθος ζωγραφιζόντων, δηλαδή ἀπό ἀνθρώπους τό πλεῖστον τῶν ὁποίων δέν ἐσπούδασαν τήν ζωγραφική καί τῶν ὁποίων ἡ ἀντίληψις περί ζωγραφικῆς περιορίζεται εἰς τήν εὐχέρειαν μεθ' ἧς χρησιμοποιεῖ κανείς εἰκῆ καί ὡς ἔτυχε, χρώματα καί μορφάς καί οἵτινες λυμαίνονται τήν Ἑλλάδα καθ'ὄν χρόνον λειτουργεῖ ἀπό 100ετίας Σχολή Καλῶν Τεχνῶν»[27].

Στη Μεταπολίτευση ξεκίνησε ένας μεγάλος αγώνας για την αλλαγή του νόμου του 1944. Ειδικά για τους αγιογράφους, η διοίκηση του Επιμελητηρίου

25. Αλμαλιώτης, Ανδραβιδιώτης, Ασμάντης κ.ά., Πρός τό Καλλιτεχνικόν Ἐπαγγελματικόν Ἐπιμελητήριον Ἑλλάδος. Ὑπόμνημα (24 Οκτωβρίου 1966), (αρχείο ΕΕΤΕ).

26. Γ. Βελισσαρίδης (πρόεδρος)-Ν. Περαντινός (γενικός γραμματέας), Σωματεῖον Ἁγιογράφων-μελῶν τοῦ Κ.Ε.Ε., 10 Νοεμβρίου 1972 (αρχείο ΕΕΤΕ). Επίσης, Γ. Βελισσαρίδης (πρόεδρος)-Ν. Περαντινός (γενικός γραμματέας), Ἀπόψεις τοῦ Δ.Σ. τοῦ Κ.Ε.Ε. διά τήν ἵδρυσιν συλλόγου Ἁγιογράφων, 15 Μαρτίου 1973 (αρχείο ΕΕΤΕ).

27. Ανδρ. Γεωργιάδης, Καλλιτεχνικόν Ἐπιμελητήριον Ἑλλάδος (υπόμνημα), χ.χ., 4-5 (αρχείο ΕΕΤΕ). Σε ανάλογο πνεύμα κινούνταν και το υπόμνημα του 1970 (Βελλισαρίδης-Περαντινός, υπόμνημα, 4).

προσπαθούσε να βρει συμβιβαστική λύση, σημειώνοντας προς το Υπουργείο, ότι «πολλοί καλλιτέχναι ἁγιογράφοι στεροῦνται τῶν τυπικῶν προσόντων παρά τό ἄριστον τῆς ἐργασίας των»[28]. Τελικά, η ψήφιση του νόμου 1218/1981 «Περί Ἐπιμελητηρίου Εικαστικῶν Τεχνῶν Ἑλλάδος» οδήγησε τη διαμάχη πτυχιούχων καλλιτεχνών και εμπειρικών αγιογράφων σε νέα φάση όξυνσης. Ο νόμος επαναλάμβανε τη διάταξη ότι μόνο μέλη του Επιμελητηρίου μπορούσαν να αναλαμβάνουν και να εκτελούν παραγγελίες έργων για λογαριασμό ιερών ναών και κοιμητηρίων[29]. Εξαιρούνταν οι ιερωμένοι που διακοσμούσαν μοναστηριακούς ναούς, κλείνοντας το μέτωπο των αγιογράφων-μοναχών[30]. Όμως, οι κοσμικοί πρακτικοί αγιογράφοι παρέμεναν εκτεθειμένοι. Είχαν το δικαίωμα να γίνουν μέλη στο τμήμα Διακοσμητικής του Επιμελητηρίου και να αναλαμβάνουν εργασίες, αλλά για να συμβεί αυτό έπρεπε να υποβάλουν έργο τους στην Επιτροπή Κατατάξεων και Κρίσεων και να λάβουν δύο θετικές κρίσεις με χρονική απόσταση δύο ετών – πιστοποιώντας τη συστηματική και όχι ευκαιριακή τους ενασχόληση με την Τέχνη. Πρακτικά, όμως, οι αιτήσεις οδηγούσαν σε μια αναμονή που έφτανε έως και τα πέντε χρόνια, ενώ ξεκίνησαν εκ νέου οι συστηματικές καταγγελίες για παράνομη ανάληψη εργασιών. Για παράδειγμα, στις 17 Δεκεμβρίου 1981, λίγους μήνες μετά τη δημοσίευση του νόμου 1284, το Επιμελητήριο κατήγγειλε στην αρχιεπισκοπή Κορινθίας (και με κοινοποίηση φυσικά στη χωροφυλακή) πως ο Δημήτρος Σουκαράς, «μή μέλος τοῦ Ε.Ε.Τ.Ε.», αγιογραφούσε τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Περιγιάλι Κορινθίας[31]. Ανάλογες καταγγελίες είχαν γίνει αρκετές εκείνο το διάστημα στη Ρόδο[32], τη Θεσσαλονίκη[33], τα Ιωάννινα[34] αλλά

28. Γ. Βελισσαρίδης (πρόεδρος)-Ν. Περαντινός (γενικός γραμματέας), Τροποποίησις Νόμου, 24 Απριλίου 1973 (αρχείο ΕΕΤΕ).

29. Νόμος 1218/1981, Περί Ἐπιμελητηρίου Εικαστικῶν Τεχνῶν Ἑλλάδος, άρθρο 9, *Ἐφημερίς τῆς Κυβερνήσεως*, τεύχος α΄, αρ. φ. 289, 2 Οκτωβρίου 1981, σελ. 3854.

30. Νόμος 1218/1981, άρθρο 9, παρ. 2. Φαίνεται πως μοναχοί-αγιογράφοι εξακολουθούσαν να λαμβάνουν αναθέσεις. Βλ. Κ. Μαλάμος (πρόεδρος)-Φ. Σαρρής (γενικός γραμματέας), Προς την Αρχιεπισκοπή Αθηνών, 23 Ιουλίου 1980 (αρχείο ΕΕΤΕ), όπου του Επιμελητήριο διαμαρτύρεται για την απόφαση της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης να αγιογραφήσουν μοναχοί το ναό Αγίου Γρηγορίου Παλαμά.

31. Δ. Γερολυμάτος (Α΄ αντιπρόεδρος)-Φ. Σαρρής (γενικός γραμματέας), Προς τον Μητροπολίτη Κορινθίας, 17 Δεκεμβρίου 1981 (αρχείο ΕΕΤΕ).

32. Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Φ. Σαρρής (γενικός γραμματέας), Προς τον Μητροπολίτη Ρόδου, 18 Σεπτεμβρίου 1981 (αρχείο ΕΕΤΕ).

33. Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Φ. Σαρρής (γενικός γραμματέας), Προς την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος, 22 Μαρτίου 1982 (αρχείο ΕΕΤΕ).

34. Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Ν. Ευγενίδης (γενικός γραμματέας), Προς τον Μητροπολίτη Ιωαννίνων, 15 Δεκεμβρίου 1982 (αρχείο ΕΕΤΕ).

και την Αθήνα[35], ενώ εξακολούθησαν για ολόκληρη τη δεκαετία[36].

Τα πράγματα, ωστόσο, είχαν αλλάξει και για τους εμπειρικούς αγιογράφους, οι οποίοι ίδρυσαν ανεξάρτητο σύλλογο το 1980 και ξεκίνησαν αγώνα κατά του Επιμελητηρίου. Με υπόμνημα προς το Υπουργείο Πολιτισμού, τον Δεκέμβριο του 1982 (εκτενή αποσπάσματά του δημοσιεύτηκαν στον ημερήσιο Τύπο) [37], καυτηρίαζαν την κατάσταση στην οποία είχαν περιέλθει μετά την ψήφιση του νόμου 1218/1981, σημειώνοντας: «Δυστυχώς, σήμερα, στην σοσιαλιστική Ελλάδα, το δικαίωμα εργασίας στο χώρο της αγιογραφίας [...] αναγνωρίζεται μόνο στα μέλη του Επιμελητηρίου, με συνέπεια παραδοσιακοί αγιογράφοι και οι οικογένειές τους να αντιμετωπίζουν το φάσμα της ανεργίας και της οικονομικής εξαθλίωσης». Επιπλέον, σε φύλλο των *Νέων*, συντάκτης με το ψευδώνυμο «Πορφύριος» υπερασπίστηκε την αγιογραφία ως λαϊκή, εμπειρικώς διδασκόμενη τέχνη: «η αγιογραφία δεν διδάσκεται σε σχολή Καλών Τεχνών· αν αποφασιστεί να διδάσκεται η γραφειοκρατία θα βρεθεί σε δύσκολη θέση, γιατί οι άξιοι να τη διδάξουν είναι αυτοδίδακτοι, χωρίς διπλώματα και θα το απαγορεύει ο νόμος. Φαύλος κύκλος; Όχι. Δε χρειάζεται να διδαχθεί, γιατί είναι μια Τέχνη που παραδίδεται από μάστορα σε μαστορόπουλο και από πατέρα σε γιο. Είναι μια τέχνη τυποποιημένη, όχι αρκούντως πρωτότυπη, αφού δεν είναι "κοσμική", αλλά φορτωμένη με χιλιάδες μυστικά. Τώρα η συντεχνία των σφραγίδων έρχεται να αμφισβητήσει σ' αυτούς τους μεγάλους εμπειρικούς όχι το δικαίωμα να λέγονται τεχνίτες αλλά και το δικαίωμα του ψωμιού. Στέλνει χαρτιά στις μητροπόλεις και απαιτεί να τους κόψουν το μεροκάματο, να τους κατεβάσουν από τις σκαλωσιές. Καημένε Θεόφιλε, καημένε Κόντογλου» [38].

Το Επιμελητήριο απάντησε στις αιτιάσεις του Συλλόγου Αγιογράφων[39] και ταυτόχρονα προσπάθησε να διορθώσει την κατάσταση, επιταχύνοντας την ένταξη μη πτυχιούχων καλλιτεχνών στις τάξεις του. Τον Μάρτιο του 1983 ο τότε

35. Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Μ. Ράμφου (ειδική γραμματέας), Προς τον Μητροπολίτη Χαλκίδος κ. Χρυσόστομο - προς τον Μητροπολίτη Νέας Φιλαδελφείας κ. Τιμόθεο, 2 Ιουνίου 1981 (αρχείο ΕΕΤΕ)· Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Μ. Ράμφου (ειδική γραμματέας), Προς τον Ο.Δ.Δ.Ε.Π., 2 Ιουλίου 1981 (αρχείο ΕΕΤΕ).

36. Ενδεικτικά βλ. Μ. Αγγελάκης (πρόεδρος)-Χ. Δαραδήμος (γενικός γραμματέας), Προς τον Ο.Δ.Δ.Ε.Π., 15 Νοεμβρίου 1984 (αρχείο ΕΕΤΕ), Μ. Αγγελάκης (πρόεδρος)-Χ. Δαραδήμος (γενικός γραμματέας), Προς την Ιερά Μητρόπολη Άγιος Γρηγόριος Παλαμάς Θεσσαλονίκη, 4 Μαρτίου 1987 (αρχείο ΕΕΤΕ).

37. Ν. Κακαουνάκης, «"Αστυνομεύεται" η λαϊκή τέχνη», *Τα Νέα*, 11 Ιανουαρίου 1983, 2.

38. Πορφύριος, «Οι αγιογράφοι εν διωγμώ», *Τα Νέα*, 13 Ιανουαρίου 1983, 6. Τα ίδια υποστήριζε στο άρθρο του και ο Κακαουνάκης.

39. Μ. Βατζιάς (πρόεδρος)-Ν. Ευγενίδης (γενικός γραμματέας), Προς την εφημερίδα «Τα Νέα», 17 Ιανουαρίου 1983 (αρχείο ΕΕΤΕ). Η απάντησή τους δημοσιεύτηκε στη στήλη «Διάλογος με Τα Νέα» στις 19 Ιανουαρίου 1983.

πρόεδρος Μάριος Βατζιάς ανέφερε προς την Επιτροπή Κατατάξεων και Κρίσεων: «Ἡ χώρα μας εἶναι γεμάτη καινούργια κτίσματα Ναῶν πού εἰκονογραφοῦνται ἤ θά εἰκονογραφηθοῦν. Ἡ ἀνάγκη τοῦ σοβαροῦ ἐλέγχου στήν ἀνάθεση τῆς εἰκονογράφησης καί στό καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα γιά ὅλη τήν ἔκταση τῆς χώρας εἶναι φανερή. [...] Ἡ παραβίαση τῆς δεοντολογίας μέ παράνομες ἀναθέσεις εἰκονογράφησης Ναῶν, δημιούργησε καί μία σειρά ἀπό "ἐπαγγελματίες" πού πρίν δούλευαν σάν βοηθοί σέ κάποια συνεργεῖα ἁγιογράφων κ.λ.π. καί οἱ ὁποῖοι προφανῶς θά ἔχουν ὑποβάλλει τά δικαιολογητικά τους γιά νά γίνουν μέλη τοῦ Ε.Ε.Τ.Ε. Καί τό ὅτι τά δικαιολογητικά τους μπορεῖ νά προέρχονται ἀπό παράνομα γενόμενες ἀναλήψεις τοιχογραφιῶν, ἀναγκαστικά θά τό παραβλέψουμε: εἶναι ἡ ὥρα νά γίνει ἕνα ξεκαθάρισμα στό ποιός ἀπό τή δουλειά του βγαίνει νά δικαιοῦται νά ἀναγνωριστεῖ ἐπίσημα σάν ἐπαγγελματίας καλλιτέχνης γενόμενος μέλος τοῦ Ε.Ε.Τ.Ε. Γιατί πᾶς ὁ βαστῶν πινέλο δέν εἶναι καί καλλιτέχνης, ὅπως ἔλεγε ὁ Φώτης Κόντογλου. [...] Γιά τό Ἐπιμελητήριο κοντολογῆς αὐτό πού μετράει εἶναι ἄν ὁ ὑποψήφιος εἶναι καλλιτέχνης» [40].

Την ίδια περίοδο και ο Σύλλογος Αγιογράφων κλιμάκωσε τις αντιδράσεις του με προσφυγή στο Συμβούλιο της Επικρατείας (1984), όπου δικαιώθηκε[41]. Τον Απρίλιο του 1985, με αφορμή την καταγγελία του Επιμελητηρίου προς την Αρχιεπισκοπή για την αγιογράφηση της Φανερωμένης Χολαργού, ο Σύλλογος των Αγιογράφων μήνυσε τους Μάριο Βατζιά (πρόεδρο) και Χαράλαμπο Δαραδήμο (γραμματέα), που υπέγραφαν το έγγραφο[42]. Στη δίκη από το Πλημμελειοδικείο, τον Ιούνιο του 1988, οι δυο κατηγορούμενοι (και ουσιαστικά το Επιμελητήριο) κρίθηκαν ένοχοι, μολονότι «ο εισαγγελέας ανέπτυξε το ανυπόστατο της κατηγορίας» και το δικαστήριο επέβαλε την ελάχιστη εφέσιμη ποινή, προκειμένου «μια τόσο σοβαρή υπόθεση να πάει σε ανώτερο δικαστήριο» [43].

Στις 23 Μαρτίου του 1990, οι Βατζιάς και Δαραδήμος αθωώθηκαν πανηγυρικά στο Β΄ Τριμελές Εφετείο Αθηνών[44]. Είχε εντωμεταξύ ψηφιστεί ο νόμος 1854/1989 «Δημιουργία και τοποθέτηση εικαστικών έργων σε δημόσιους χώρους και κτίρια και άλλες διατάξεις», διευθετώντας οριστικά το ζήτημα των πρακτικών αγιογράφων, οι οποίοι εγγράφονταν στο Επιμελητήριο έπειτα από

40. Μ. Βατζιάς, Πρός τήν Ὁλομέλειαν τῆς Ἐπιτροπῆς Κατατάξεων καί Κρίσεων, 2 Μαρτίου 1983 (αρχείο ΕΕΤΕ).

41. Απόφαση 2112/1984 του Δ΄ Τμήματος του ΣτΕ. Βλ. και Μ. Αγγελάκης (πρόεδρος)-Χ. Δαραδήμος (γενικός γραμματέας), Ανακοίνωση, 4 Ιουνίου 1984 (αρχείο ΕΕΤΕ).

42. Μ. Αγγελάκης (πρόεδρος)-Χ. Δαραδήμος (γενικός γραμματέας), Προς την Αρχιεπισκοπή Αθηνών, 8 Απριλίου 1985 (αρχείο ΕΕΤΕ)

43. Χ. Δαραδήμος (πρόεδρος)-Μ. Βελαώρα (γενικός γραμματέας), [Ανακοίνωση], 14 Ιουλίου 1988 (αρχείο ΕΕΤΕ).

44. Χ. Δαραδήμος (πρόεδρος)-Μ. Βελαώρα (γενικός γραμματέας), Δελτίο Τύπου, 30 Μαρτίου 1990 (αρχείο ΕΕΤΕ).

θετική κρίση της Πρωτοβάθμιας Επιτροπής Κατάταξης, εφόσον το έργο τους «εντάσσεται στον κύκλο των εικαστικών τεχνών και είναι πρωτότυπο, δηλαδή προϊόν δικής τους δημιουργικής εργασίας και όχι αναπαραγωγής έργων άλλων καλλιτεχνών. Ειδικότερα για τους αγιογράφους, θεωρείται ότι είναι πρωτότυπο το έργο που αποτελεί ολοκληρωμένη ζωγραφική σύνθεση, σύμφωνα με την παράδοση της χριστιανικής εικονογραφίας»[45].

Χρειάστηκε σχεδόν ένας αιώνας για να αλλάξει η ορολογία, για να πέσουν οι τόνοι, για να πάψουν τελικά οι καλόγεροι να είναι «πλανόδιοι» ζωγράφοι και οι αγιογράφοι χωρίς πτυχίο να μην αποκαλούνται «κομπογιαννίτες»· καλλιτέχνες και Πολιτεία βρήκαν τη χρυσή τομή, καθώς οι νόμοι ήρθαν να καλύψουν τα κενά και να διευθετήσουν τα προβλήματα.

Νόμος 1854/1989, Δημιουργία και τοποθέτηση εικαστικών έργων σε δημόσιους χώρους και κτίρια και άλλες διατάξεις, άρθρο 6, παρ. 5α, *Ἐφημερίς τῆς Κυβερνήσεως*, τεύχος α΄, αρ. φ. 140, 1 Ιουνίου 1989, σελ. 3678.

Νικόλαος Μ. Μπονόβας

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΖΩΝΗΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗ ΘΡΑΚΗ (16-19ος αι.): ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ

Η Θεοτόκος κατέχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις μορφές αγίων. Στο εορτολόγιο της Εκκλησίας περιλαμβάνονται εορτές θεομητορικές, καθώς επίσης της αγίας Ζώνης και της τιμίας Εσθήτας. Οι αγιολογικές πηγές διασώζουν αναφορές στην αγία Ζώνη, η οποία αποτελεί το μοναδικό κειμήλιο από την επίγεια ζωή της Θεοτόκου, παραδόθηκε από την ίδια κατά την Ανάληψή της στον ουρανό στον απόστολο Θωμά, ενώ αποτελεί το παλλάδιο της μονής Βατοπεδίου Άθω. Η αγία Ζώνη είναι πλεγμένη με τρίχες καμήλας, σύμφωνα με την παράδοση από την ίδια τη Θεοτόκο, ενώ η τύχη της συνδέθηκε με μια σειρά από βυζαντινούς αυτοκράτορες. Η Ζώνη φυλασσόταν μέχρι τον 4ο αιώνα στα Ιεροσόλυμα, απ' όπου ο Μέγας Θεοδόσιος (379-395) και ο γιος του Αρκάδιος (395-408) τη μετέφεραν και την αφιέρωσαν στο ναό των Χαλκοπρατείων Κωνσταντινούπολης[1]. Αργότερα, η αγία Ζώνη μεταφέρθηκε από τον Λέοντα ΣΤ′ Σοφό (886-912) στο παλάτι και παρείχε θαυματουργική ίαση της αυτοκράτειρας Ζωής της Καρβουνοψίνας, η οποία κέντησε τη Ζώνη με χρυσή κλωστή. Ο Μανουήλ Α′ Κομνηνός (1143-1180) καθιέρωσε τον εορτασμό της αγίας Ζώνης την 31η Αυγούστου. Με τη στρατιωτική ήττα του Ισαάκιου Β′ Άγγελου (1185-1195) το 1185, η Ζώνη περιήλθε στα χέρια του Βούλγαρου ηγεμόνα Ιβάν Ασάν Α′ (1189-1196) και αποκτήθηκε με ανάλογο τρόπο από τον Σέρβο ηγεμόνα Λάζαρο (1371-1389), ο οποίος στη συνέχεια δώρισε τη Ζώνη στη μονή Βατοπεδίου. Σύμφωνα με νεότερη παράδοση, ο

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στον πανοσιολογιότατο αρχιμανδρίτη π. Ιωσήφ, καθηγούμενο της Ιεράς Μονής Βατοπαιδίου, ο οποίος μου εμπιστεύτηκε τη δημοσίευση αρχειακού υλικού της Μονής, στους μοναχούς π. Φίλιππο, Αββακούμ, Ιωσήφ για την έν γένει βοήθειά τους, καθώς επίσης και στον συνάδελφο κ. Δ. Λιάκο που έθεσε υπόψη μου το υλικό από το αρχείο της Μονής.

Αρχείο Μονής Βατοπεδίου (στο εξής ΑΜΒ).

1. Ἀ. Πασαδαίου, *Ἡ πόλη τοῦ Βοσπόρου. Σύντομος συστηματικός ὁδηγός*, Ἀθῆναι 1981, 39.

Ιωάννης ΣΤ΄ Καντακουζηνός (1347-1355) πρόσφερε την αγία Ζώνη στο Βατοπέδι (Εικ. 1 α)[2].

Ιστορική πηγή ιδιαίτερου ενδιαφέροντος αναδεικνύεται το υλικό νεοτέρων χρόνων (19ος-20ός αιώνας) στο αρχείο της Μονής, καθώς συγκροτεί ανεξάρτητη *busta* με την αλληλογραφία από διακόσιες σαράντα πέντε επιστολές των μοναχών της αδελφότητας της Μονής (αγιοζωνίτες), οι οποίοι διενεργούσαν με την αγία Ζώνη της Θεοτόκου περιοδείες για τη συλλογή ελεών υπέρ της Μονής (ζητείες)[3]. Παρόμοιες μεμονωμένες επιστολές εντοπίζονται διάσπαρτες σε κώδικες σταχωμένης αλληλογραφίας, καθώς επίσης καταχωρήσεις σχετικά με δωρεές πιστών προς τους παραπάνω μοναχούς σε οικονομικά κατάστιχα (ετήσιους ισολογισμούς της Μονής)[4]. Το υλικό παρουσιάζει εναργώς τα ταξίδια των αγιοζωνιτών πατέρων, οι οποίοι, μετά από προσκλήσεις μητροπολιτών, προκρίτων και πιστών, τους ενίσχυαν πνευματικά με εξομολογήσεις, λειτουργίες και αγιασμούς σε περιοχές ελληνορθόδοξων κοινοτήτων στη Μακεδονία και Θράκη[5], στη Μικρά Ασία[6] και στο Αιγαίο. Οι αγιοζωνίτες καλούνταν επίσης για την ανάσχεση θανατηφόρων λοιμικών ασθενειών (πανούκλας, χολέρας), ανομβρίας, καύσωνα ή σμηνών ακρίδων και άλλων εντόμων.

Πριν προχωρήσουμε στην απαρίθμηση των παραστάσεων με θέματα από τον κύκλο της αγίας Ζώνης στο Βατοπέδι, θεωρούμε σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στις προγενέστερες τοιχογραφίες στο καθολικό της Μονής Διονυσίου Άθω, οι οποίες προσδιορίζονται στα έτη 1546/47 και αποδίδονται στον ζωγράφο Τζώρτζη. Σύνολο τριών παραστάσεων περιλαμβάνει την Κοίμηση της Θεοτόκου, τη Μετάστασή της με την ταυτόχρονη Παράδοση της αγίας Ζώνης στον Θωμά και την Επίδειξή της από τον ίδιο στους υπόλοιπους αποστόλους, οι οποί-

---

2. Γ. Μαντζαρίδης, «Θαυματουργές εικόνες και άγια λείψανα», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α΄, Άγιον Όρος 1996, 126-128, 329, εικ. 86, 88, σημ. 14. *Προσκυνητάριο Ἱερᾶς Μεγίστης Μονῆς Βατοπαιδίου*, Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος [4]2011, 59-60.

3. ΑΜΒ, Λυτόν Αρχείον, φάκελος 16.

4. Βλ. ενδεικτικά ΑΜΒ, Κ. 14, λήψις 1867, φ.7r.

5. Ν. Μ. Μπονόβας, «Έγγραφα από το αρχείο της μονής Βατοπαιδίου σχετικά με περιοδείες μοναχών (19ος αι.): τεκμήρια για την ιστορία των μετοχίων και την πνευματική ακτινοβολία της μονής», στο: *Θ΄ Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Η Εξακτίνωση του Αγίου Όρους στον Ορθόδοξο κόσμο: τα μετόχια*, *Πρακτικά Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 473-488 (στο εξής: Μπονόβας, «Έγγραφα σχετικά με περιοδείες μοναχών (19ος αι.)»). Ο ίδιος, «Το ταξίδι μοναχών με την αγία Ζώνη της Θεοτόκου από τη μονή Βατοπαιδίου στην Παναγία Λιόκαλη Σερρών και η πυρκαγιά της πόλης (1855), *Σερραϊκά Σύμμεικτα* 3 (2016), 97-124.

6. Ν. Μ. Μπονόβας, «Ταξίδια μοναχών με την αγία Ζώνη από τη μονή Βατοπαιδίου Άθω στη Μ. Ασία: μαρτυρίες επιστολιμαίου υλικού από το αρχείο της Μονής», *Μικρασιατική Σπίθα* 20 (2016), 161-178 (στο εξής: Μπονόβας, «Ταξίδια μοναχών με την αγία Ζώνη στη Μ. Ασία»).

οι στέκουν έκπληκτοι γύρω από το κενό μνήμα (Εικ. 2)[7]. Αφορμή της ιστόρησης υπήρξε, σύμφωνα με αγιορείτικη παράδοση, η παραχώρηση μερικών ινών της Αγίας Ζώνης από την αδελφότητα της Μονής Βατοπεδίου σε εκείνη της Μονής Διονυσίου, με αντάλλαγμα ένα δάκτυλο από το λείψανο του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου.

Καθολικότερη αξία για τη μελέτη της διαμόρφωσης της τιμής της αγίας Ζώνης σε καλλιτεχνικό επίπεδο προσλαμβάνουν τοιχογραφίες σε εικονογραφικά προγράμματα από ποικίλους χώρους στο συγκρότημα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου. Αν και πρόκειται για μεμονωμένες παραστάσεις, ο οποίες ανήκουν σε ζωγραφικά σύνολα διαφορετικών εποχών (17ος-18ος αιώνας), ωστόσο, συναποτελούν το μεγαλύτερο σε μέγεθος και χρονική περίοδο σύνολο εντοίχιας ζωγραφικής με τη σχετική θεματογραφία. Δύο παραστάσεις της Μετάστασης της Θεοτόκου στον ουρανό, με τον Θωμά να παραλαμβάνει την αγία Ζώνη, εντοπίζονται στον κεντρικό ναό του καθολικού. Η πρώτη παράσταση (Εικ. 3) εντάσσεται σε σειρά οκτώ σκηνών από τον βίο και τα θαύματα της Παναγίας που, φιλοτεχνημένες το έτος 1652, καταστρώνονται στο εσωράχιο της ανατολικής καμάρας, η οποία καλύπτει τον κεντρικό χώρο του ιερού Βήματος[8]. Η δεύτερη παράσταση, η οποία εμπλουτίζεται με τους έκπληκτους αποστόλους γύρω από το κενό μνήμα της Θεοτόκου στη Γεθσημανή, εντοπίζεται στο στρώμα επιζωγράφησης του Μεσονυκτικού που έγινε τον Μάιο του 1760. Η αρχική παράσταση προφανώς βρίσκεται σε παλαιότερο και άγνωστης εποχής στρώμα ζωγραφικής[9]. Ολοκληρώνοντας την παράθεση των παραστάσεων από το καθολικό της μονής Βατοπεδίου, εστιάζουμε στο νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στη βόρεια πλευρά του καθολικού, όπου αποδίδονται η Μετάσταση της Θεοτόκου-Παράδοση της αγίας Ζώνης με τους αποστόλους, γυναικείες μορφές και πλήθος άλλων μαθητών γύρω από το μνήμα της Παναγίας, καθώς επίσης και η Ίαση της Ζωής Καρβουνοψίνας (Εικ. 4), συζύγου του βυζαντινού αυτοκράτορα Λέοντος ΣΤ΄ του Σοφού, από την αγία Ζώνη, στο ανάκτορο στην Κωνσταντινούπολη. Οι δύο παραστάσεις ανήκουν στο νεότερο στρώμα διακόσμησης του έτους 1791, έργο του Μακαρίου Α΄,

7. *Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Διονυσίου. Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ.* Εἰσαγωγικὸ κείμενο Π. Λ. Βοκοτοπούλου, Ἅγιον Ὄρος 2003, εικ. 295-297.

8. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, Première partie, Bibliothèque des Écoles Françaises d' Athènes et de Rome, fasc. 91, Paris 1904 (ανατύπωση Ἁγιορειτική Ἑστία/Ἀθωνικά Ἀνάλεκτα 1, Θεσσαλονίκη 2004), 18, αρ. 55 (στο εξής: Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes*). Ἰ. Ἀ. Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τόμος Α΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, 287 (στο εξής: Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες»).

9. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes*, ό.π., 16-17, αρ. 51. Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», ό.π., 293, 342, σημ. 30.

ιδρυτή της συνοδείας ζωγράφων με κοινή καταγωγή των μελών από το χωριό Γαλάτιστα της Χαλκιδικής[10]. Η υποψία ότι ορισμένες παραστάσεις του εικονογραφικού προγράμματος αποτελούν επιζωγραφίσεις στο αρχικό στρώμα διακόσμησης του 14ου αιώνα[11], οδηγεί στη διατύπωση της υπόθεσης ότι αυτή πολύ πιθανόν περιλάμβανε σκηνές από τον κύκλο της αγίας Ζώνης.

Συνεχίζοντας την παράθεση τοιχογραφιών σύμφωνα με τη χρονική διαδοχή τους ως ένδειξη της διάδοσης της τιμής της αγίας Ζώνης στον Άθω, αναφέρουμε τις παραστάσεις του Ενταφιασμού και της Μετάστασης της Θεοτόκου, τις οποίες ζωγράφισε ο ιερομόναχος ζωγράφος Δαμασκηνός από τα Ιωάννινα στο καθολικό της μονής Καρακάλλου, στα 1717[12].

Το επόμενο έργο, στο πλαίσιο της παρουσίασης των σημαντικότερων από τα πολλαπλά έργα με θέμα την αγία Ζώνη, τα οποία εντοπίζονται στο Βατοπέδι, είναι η φορητή εικόνα της Μετάστασης της Θεοτόκου (επιγρ.: «χείρ Μητροφάνους Νικηφόρου 1816», Εικ. 5)[13]. Φιλοτεχνήθηκε από τον Μητροφάνη, ζωγράφο μαθητή και συνεργάτη του Νικηφόρου Α΄ και μέλος της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων, με έδρα το κελί των Αγίων Πάντων της μονής Καρακάλλου στις Καρυές, πρωτεύουσα του Άθω[14].

Το επόμενο έτος, το 1817 στην Κωνσταντινούπολη, ο ζωγράφος και χαλκογράφος Νικόλαος Χίος[15] φιλοτέχνησε τη χάρτινη εικόνα της Μετάστασης της Παναγίας με την Παράδοση της αγίας Ζώνης και τους αποστόλους γύρω από το κενό μνήμα της Παναγίας. Ως δευτερεύουσες παραστάσεις χαμηλά, αποδίδονται επίσης η μορφή του Βυζαντινού αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού, που προσφέρει την αγία Ζώνη στο Βατοπέδι, και η μικρογραφική απόδοση

10. Για το εργαστήριο ζωγραφικής βλ. Ἰ. Ἀ. Παπάγγελος, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ός αι., Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997), Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1998, 251-294 (στο εξής: «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους»).

11. Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», ό.π., 297-298. Ν. Τουτός, Γ, Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος-17ος αιώνας*, Αθήναι 2010, 136-137.

12. Ι. Περράκης, *Το ενυπόγραφο έργο του ιερομονάχου Δαμασκηνού εξ Ιωαννίνων (τέλη 17ου-αρχές 18ου αιώνα)*, Αθήνα 2015, 357, 363-364, εικ. 385-386, 399 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).

13. Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», ό.π., 307, εικ. 277. Ν. Μ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων*, Α΄ Κείμενο, Θεσσαλονίκη 2009, 60 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, στο εξής: *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*).

14. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, ό.π., 41, 54, 58-63.

15. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 2, Καβαλλάρος-Ψαθόπουλος, Ἀθήνα 1997, 243-244.

της μονής. (Εικ. 6)[16]. Ο σχεδιασμός του οικοδομικού συγκροτήματος βασίζεται στις τρεις ομόθεμες χάρτινες εικόνες, που έγιναν το 1744 και 1767 στη Βιέννη, καθώς και το 1792/1802 (Εικ. 7) στη Βενετία και μοιράζονταν ως ευλογία στους προσκυνητές της μονής[17]. Το έργο έγινε για λογαριασμό της μονής Βατοπεδίου, μετά από παραγγελία του Διονυσίου, Βατοπεδινού μοναχού και πιθανόν αντιπροσώπου της Μονής στη Βασιλεύουσα. Διαφωτιστικές είναι τρεις επιστολές του Διονυσίου προς τους ιθύνοντες συμμοναστές στο Βατοπαίδι (23 Φεβρουαρίου, 8 Σεπτεμβρίου και 11 Νοεμβρίου 1815), οι οποίες σώζονται στο αρχείο της μονής[18].

Όλα τα επιμέρους θέματα της χάρτινης εικόνας της αγίας Ζώνης αποδίδονται, επίσης, με την τεχνική του σμάλτου και κοσμούν την εσωτερική πλευρά από το κάλυμμα στο μεγαλύτερο αργυρεπίχρυσο και λιθοκόσμητο κιβώτιο της αγίας Ζώνης στο Βατοπέδι (Εικ. 1α). Η ημερομηνία και το κόστος κατασκευής του γίνονται γνωστά από σημείωμα (10 Αυγούστου 1820), το οποίο περιέχεται στον φάκελο εγγράφων του Γρηγορίου, πρώην μητροπολίτη Ειρηνουπόλεως και μετέπειτα μέλους της Βατοπεδινής αδελφότητος (Εικ. 1β). Καταχωρούνται 4.755 γρόσια και 39 παράδες (1 γρόσι = 40 παράδες), ποσό υπολογίσιμο για την εποχή. Αυτό αφορούσε την αγορά και την αποστολή ολλανδικών φλωρίων ως πρώτης ύλης για την κατασκευή του εξωτερικού πλέγματος του φυτικού διακόσμου του κιβωτίου και του εσωτερικού μεταλλικού κιβωτίου στη Μόσχα, καθώς επίσης την ασφάλιση και την αποστολή του με «την ρωσικήν πόσταν» στη μονή Βατοπεδίου. Δίπλα στο αναγραφόμενο ποσό υπάρχει η αναφορά «Ιάσι»[19], αποτελώντας ένδειξη για την προέλευση των χρημάτων από κάποιο μετόχι της Μονής στο Ιάσιο, την παραγγελία του κιβωτιδίου σε εργαστήριο της ρωσικής πρωτεύουσας και την αποστολή του σημειώματος στη μονή Βατοπεδίου.

Στο ίδιο κλίμα διαμόρφωσης της αγιορείτικης τιμής της αγίας Ζώνης εγγράφονται δύο σχετικές παραστάσεις στο ομώνυμο παρεκκλήσι στο Βατοπέδι, οι οποίες αποδίδονται στους ζωγράφους Νικηφόρο Β΄, Γεράσιμο, Άνθιμο και Γαβριήλ (1859/60) της παραπάνω συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων. Πρόκειται για τη Μετάσταση της Θεοτόκου-Παράδοση της αγίας Ζώνης στον

---

16. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες. Ὀρθόδοξα Θρησκευτικὰ Χαρακτικὰ 1665-1899*, τ. ΙΙ, Ἀθήνα 1986, 422-423, αρ. 451 (στο εξής: *Χάρτινες Εἰκόνες*). Ἰ. Ταβλάκης, «Τά χαρακτικά», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τόμος Β΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, 548, εικ. 495 (στο εξής: «Τά χαρακτικά»).

17. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ό.π., ΙΙ, 414-419, αρ. 443-445. Ταβλάκης, «Τά χαρακτικά», ό.π., 548, 551, 552- 553, εικ. 498-499.

18. Μ. Πολυβίου, «Αρχειακά στοιχεία για λάξευση επιγραφής και σύνθεση χαλκογραφίας της μονής Βατοπεδίου», *Ελληνικά* 66.1 (2016), 95-97, 100-107, εικ. 1-2.

19. Αρχείο Μονής Βατοπαιδίου, φάκελος 13, υποφάκελος ΚΣΤ, έγγραφο 125/9.

Θωμά στον κυρίως ναό και τη μορφή του ηγεμόνα της Σερβίας Λαζάρου (1371-1389), ο οποίος παριστάνεται με βασιλική ενδυμασία, κρατώντας κιβωτίδιο με την αγία Ζώνη, όπου επιγραφή[20]: «|[1]·Λάζαρος κνέζης Σερβίας καὶ βασιλεύς- |[2]Γραικίας ἀνατίθημι τὸ κραταιὸν ὅπλον |[3]σὺν τῇ ἀχράντῳ ζώνῃ τῆς Παναγίας μου, |[4]τῇ Μονῇ Βατοπαιδίου τῆς βασιλείας μου» (Εικ. 8α-β), στη λιτή[21].

Τα θέματα της Κοίμησης και της Μετάστασης της Θεοτόκου, τα οποία γίνονται γνωστά χάρη σε τοιχογραφίες, φορητές και χάρτινες εικόνες από τον 14ο έως το 19ο αιώνα, εγγραφόμενα στη λατρευτική παράδοση που σταδιακά αναπτύχθηκε στον Άθω, ιδιαίτερα δε στο Βατοπέδι, απαντούν επίσης σε περιοχές όπου η Μονή διατηρούσε μετόχια, τα οποία περιέρχονταν τα μέλη της αδελφότητάς της που ήταν γνωστά ως Αγιοζωνίτες.

Στη συνέχεια, παραθέτουμε παραδείγματα έργων με θέμα την αγία Ζώνη της Θεοτόκου από τη βόρειο Ελλάδα και ειδικά την περιοχή των Σερρών. Η ανίχνευση των ποικίλων έργων συνδέεται με τη διανομή ομόθεμων και άλλων χάρτινων εικόνων από τους αγιοζωνίτες πατέρες της Μονής Βατοπεδίου. Αυτό φανερώνουν επιστολές των ιδίων, οι οποίες απόκεινται στο αρχείο της Μονής. Ενδεικτικά, στις 11 Απριλίου 1837, αναφέρεται ότι οι μοναχοί θα κατευθυνθούν από τις Σέρρες στη Νιγρίτα και ζητείται: «πρός τοῦτοις σὰς εἰδοποιοῦμεν, νὰ μὰς στειλετε: 20 στάμπες τῆς ἁγίας Ζωνης˙ δέκα μοναστήρια δέκα ἐσφαγμέναις˙ καὶ 15 εὐαγγελισμοῦς»[22]. Αργότερα, στις 5 Ιουνίου 1837, δίνεται νέα παραγγελία: «πρὸς τούτοις εἴχαμεν γράψει˙ διὰ μερικαῖς στάμπαις νὰ μας στείλετε: 40 ἁγιαζώναις: 15 Μοναστηριακαῖς: 10 ἐσφαγμέναις καὶ˙ 40 τοῦ εὐαγγελισμοῦ»[23]. Οι αγιοζωνίτες επανέρχονται στις 20 Ιουνίου 1837 αναφέροντας ότι έφθασαν στις Σέρρες «ὁποῦ ἐλάβαμεν καὶ ταῖς στάμπαις: 45˙ τῆς Ἁγίας Ζώνης˙ 40˙ τοῦ Μοναστηρίου˙ 20˙ τῆς σφαγμένης ὡς ἐγράψατε ἡμῖν»[24].

Στον ναό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, ο οποίος κτίστηκε το 1836, στην πόλη των Σερρών[25], σώζεται φορητή εικόνα (Εικ. 9) της Μετάστασης της Θεοτόκου που φέρει την επιγραφή: «1839 Μαρτίου 13 Χειρ Σεργίου ζωγράφου» και αποτελεί πιστή αντιγραφή της χάρτινης εικόνας. Στεκόμαστε στη συνέχεια σε τοιχογραφίες με θέμα την Ταφή και τη Μετάσταση της Θεοτόκου στον

20. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes*, ό.π., 32, αρ. 101.

21. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, ό.π., 93-95, 270.

22. ΑΜΒ, Λυτόν Αρχείον, Φ. 16, αρ. 16063α.

23. ΑΜΒ, Λυτόν Αρχείον, Φ. 16, αρ. 16061α.

24. ΑΜΒ, Λυτόν Αρχείον, Φ. 16, αρ. 16071α.

25. Για την ιστορία του ναού βλ. Ι. Θ. Μπάκας, «Εκκλησία και πορεία σε πορεία ανασυγκρότησης στα τέλη του 19ου αιώνα. Το εκκλησιαστικό και εκπαιδευτικό σύστημα της Καμενίκης Σερρών μέσα από τις πηγές», *Σερραϊκά Σύμμεικτα* 3 (2015), 128-130.

ναό των Αγίων Αναργύρων (1867-1870) στην ίδια πόλη, καθώς επίσης τη Μετάσταση στον ναό του Αγίου Νικολάου του χωριού Αχινός (1873) Σερρών[26].

Εντυπωσιάζει χειρόγραφη φυλλάδα σαράντα σελίδων με τον Μεγάλο και Μικρό Εσπερινό, τον Όρθρο και την Ακολουθία του Μικρού Αγιασμού της αγίας Ζώνης. Σώζεται στον ενοριακό ναό του Αγίου Αθανασίου στο χωριό Πεντάπολη που βρίσκεται δεκατρία χιλιόμετρα ανατολικά από την πόλη των Σερρών. Στη σελίδα τίτλου αναγράφονται το όνομα του γραφέα Ιωάννη Ναούμ και η ημερομηνία 15 Αυγούστου 1868. Ενθύμηση στην τελευταία σελίδα δηλώνει τη διδασκαλική ιδιότητα του αντιγραφέα και το πρότυπο που βρισκόταν στο εξωκκλήσι της Αγίας Βαρβάρας[27]. Η φυλλάδα θα πρέπει να αποδοθεί στην παρουσία αγιοζωνιτών πατέρων, ενώ εγγράφεται στην παράδοση χειρόγραφης αναπαραγωγής στο Βατοπέδι, όπως προκύπτει από εγγραφή σε οικονομικό ισολογισμό του έτους 1861: «75 Γρόσια εἰς ἀντιγραφήν Καλλιγραφίας μιᾶς φυλλάδας τῆς ἁγίας ζώνης, …»[28].

Εικόνα της Μετάστασης της Θεοτόκου σώζεται στον ναό Αγίου Δημητρίου και Αγίας Ζώνης στο Σιδηρόκαστρο Σερρών και φέρει την επιγραφή: «Έχε υπό την σκέπην σου Θεοτόκε τον δούλον Του Θεού Πέτρον Αλεξίου Τρένου». Παρουσιάζει στοιχεία αθωνίτικου ζωγραφικού ιδιώματος, υποδηλώνοντας παραγγελία σε εργαστήριο μοναχών, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Σύμφωνα με μαρτυρία κατοίκου του Σιδηροκάστρου, η εικόνα βρισκόταν στο Μελένικο, απ' όπου πρόσφυγες τη μετέφεραν το 1913.

Εικόνες της Μετάστασης της Παναγίας-Παράδοσης της αγίας Ζώνης στον Θωμά (τέλη 19ου-αρχές 20ού αιώνα) εντοπίζονται επίσης στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Νέας Ζίχνης Σερρών, καθώς επίσης και του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης[29].

Στο πλαίσιο δράσης των αγιοζωνιτών πατέρων, παράλληλα με τις παραγγελίες ξύλινων και χάρτινων εικόνων, σε ορισμένες επιστολές (20 Σεπτεμβρίου 1820, 22 Αυγούστου 1821, 12 Σεπτεμβρίου 1827, 24 Νοεμβρίου 1867) του αρχείου της Μονής Βατοπεδίου αναφέρεται η διανομή από «σταυρούδια», «σφραγίδες για πρόσφορα», «αγιογραφίες» στην Κομοτηνή, στην Αίνο, στο Διδυμότειχο και στη Βιστωνίδα[30].

Εξαίρετη για την ποιότητα της τέχνης της εποχής της είναι η εικόνα της Μετάστασης της Παναγίας που εκτίθεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Αλε-

26. Προσωπικές σημειώσεις.

27. Προσωπικές σημειώσεις.

28. ΑΜΒ, Κατάστιχον Ληψοδοσίας 1860-1864, φ. 32v.

29. Επιτόπια παρατήρηση.

30. Ν. Μ. Μπονόβας, «Νέα στοιχεία από την ιστορία του Βατοπεδινού μετοχίου στη λίμνη Βιστωνίδα (11ος-12ος αιώνας)», *Περί Θράκης* 5 (2005-2006), 52.

ξανδρούπολης (Εικ. 10)[31]. Επιγραφή παραδίδει ότι η εικόνα έγινε το έτος 1837, από κάποιον ζωγράφο Χρυσόστομο, με έξοδα της επαγγελματικής συντεχνίας των τζελέπιδων (προβατέμπορων). Έχει πρότυπο την ομόθεμη χαλκογραφία της μονής Βατοπεδίου, γεγονός που οφείλεται προφανώς στην παρουσία αγιοζωνιτών πατέρων, συμπεριλαμβανομένης της πλησιόχωρης πόλης της Αίνου στις εκβολές του ποταμού Έβρου, όπου η μονή Βατοπαιδίου διατηρούσε εκτάσεις τον 19ο αιώνα[32].

Η διάδοση της τιμής της αγίας Ζώνης ανιχνεύεται, εκτός από τη Μακεδονία και τη Θράκη στον ελλαδικό χώρο, επίσης σε περιοχές της Βουλγαρίας. Ως κοιτίδα της λατρευτικής παράδοσης με ποικίλες εκφράσεις εντοπίζεται το Μελένικο, όπου και η μονή της Παναγίας Σπηλαιώτισσας, η οποία είχε προσηλωθεί από τον Σέρβο δεσπότη Ιωάννη Ούγκλεση (1365-1371) στη μονή Βατοπεδίου[33]. Μεταξύ άλλων, είναι γνωστό ότι το 1636 τρεις άνδρες από το Μελένικο δώρισαν ασημένιο κουτί για τη φύλαξη της Ζώνης στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου[34]. Παράλληλα, από τις αρχές του 18ου αιώνα, άρχισε η απόδοση τιμής στην αγία Ζώνη στο παρεκκλήσι, το οποίο απέμεινε από την κατεστραμμένη μονή της Παναγίας Σπηλαιώτισσας[35]. Αυτό έλαβε το προσωνύμιο Παναγία της Αγίας Ζώνης[36] και παρέμεινε σε λειτουργία έως τις αρχές του 20ού αιώνα, εποχή που συνέχιζαν να το επισκέπτονται μοναχοί από τη μονή Βατοπεδίου[37]. Είναι γνωστό ότι αγιοζωνίτες μοναχοί από το Βατοπέδι επισκέπτονταν το Μελένικο, όπως προκύπτει από επιστολές τους[38].

Την πλούσια αγιορείτικη εικονογραφική και λειτουργική παράδοση ακολουθεί η παράσταση της Μετάστασης της Παναγίας στο καθολικό της μονής Rila Βουλγαρίας. Αποδίδεται σε περίοπτη θέση στο βόρειο χορό, ενσωματωμένη στο εκτενέστατο εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο επιμελήθηκαν τα έτη 1837-

31. Επιτόπια παρατήρηση.

32. Για την παρουσία αγιοζωνιτών πατέρων στην περιοχή βλ. Μπονόβας, «Έγγραφα σχετικά με περιοδείες μοναχών (19ος αι.)», ό.π., 476, 481. Μπονόβας, «Ταξίδια μοναχών με την αγία Ζώνη στη Μ. Ασία», ό.π., 147-149.

33. *Actes de Vatopédi I, Des origins à 1329,* Édition diplomatique par J. Bompaire, J. Lefort, V. Kravari Ch. Giros, *Texte,* Paris 2001, αρ. 12.6, 13.7, 21.1, 36.1. *Actes de Vatopédi II, de 1330 à 1376,* Édition diplomatique par J. Lefort, V. Kravari Ch. Giros, K. Smirlis, *Texte,* Paris 2006, αρ. 120.2.

34. V. Baeva, *The Thread of Life between the Fertility Belt and the Holy Girdle of the Virgin,* Sofia 2012, 126 (στο εξής: Baeva, *The Thread of Life and the Holy Girdle of the Virgin*).

35. Ι. Θ. Μπάκας, *Ο Ελληνισμός και η μητροπολιτική περιφέρεια Μελενίκου 1850-1912,* Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2003, 125-130.

36. Baeva, *The Thread of Life and the Holy Girdle of the Virgin*, ό.π., 124-125.

37. V. Nesheva, *Melnik. Cod-masoned town,* Sofia 2008, 265-266, 268-269, 272.

38. Μπονόβας, «Έγγραφα σχετικά με περιοδείες μοναχών (19ος αι.)», ό.π., 474-475.

1840 οι ζωγράφοι Dimitur Zograf, Ioan Obrazopisov, Kosta Valyov, Zahariy Zograf, Stanislav Dospevski από το Samokov, Dimitur και Simeon Molerovi από το Bansko[39].

Με τη διάδοση της τιμής της αγίας Ζώνης στη Βουλγαρία συνδέεται η εικόνα της Παναγίας Αντιφωνήτριας στο Ιστορικό Μουσείο Stoyo Siskov (Εικ. 11) της πόλης Smolyan στη νότια Βουλγαρία, βορείως της Ξάνθης. Δευτερεύον θέμα σε ζώνη στο κάτω τμήμα της εικόνας αποτελεί η απεικόνιση του συγκροτήματος της μονής Βατοπεδίου. Την παράσταση συνοδεύουν τα ονόματα τεσσάρων αφιερωτών, του ζωγράφου και η χρονολογία παραγωγής του έργου: «Ἰωάννης Σπυρίδονος σύν γενεξῆ κε τέκνων, Ἀλέξανδρος Ανγγέλον σύν γενεξῆ κε τέκνων, Θεοφάνη προσκηνιτοῦ σύν γενεξῆ κε τέκνων, Νικολάου Σπυρεδονω σύν γενεξῆ κε τέκνων, Δυά χιρός Κωνσταντίνου Μηχαήλου Βλάχου χορίον Κρούσοβον[40] είς ἔτους 1878 Αὐγούστου 10»[41]. Ανάλογο παράδειγμα απεικόνισης του συγκροτήματος της μονής Βατοπαιδίου εντοπίζεται στο δεξί τμήμα τοιχογραφίας με θέμα την Κωνσταντινούπολη στον «καλόν οντά» του αρχοντικού Πουλκίδη Σιάτιστας (1752-1759) (Εικ. 12)[42]. Τα δύο έργα έχουν κοινό πρότυπο τις χαλκογραφίες (1744-1802) με τη γενική άποψη της Μονής, τα οποία αναφέραμε και αποτελούν τεκμήρια της ευρύτητας κυκλοφορίας των χάρτινων εικόναν.

Περαιτέρω ενδείξεις για τις επαφές της ευρύτερης περιοχής του μουσείου Smolyan με τη μονή Βατοπεδίου αποτελεί ενότητα από 30 τυποποιημένες επιστολές κατοίκων από τη κωμόπολη Zlatograd, με θέμα την αποστολή παιδιών για μαθητεία στο Βατοπέδι. Ορισμένα από τα παιδιά έγιναν μοναχοί και ιερείς, όπως τα αδέρφια Δαμιανός και Κωνσταντίνος Tzintzevski, οι μετέπειτα μοναχοί Δοσίθεος και Κλήμης που συχνά επισκέπτονταν την πατρίδα τους και μία φορά συνόδευσαν τεμάχιο της αγίας Ζώνης. Δύο ανάλογες επιστολές διασώζονται επίσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου που ανεγέρθηκε το 1871 στην πόλη Zlatograd. Στον ίδιο ναό σώζεται εικόνα της Μετάστασης της Θεοτόκου (1874)[43], η οποία σύμφωνα με την τοπική παράδοση στάλθηκε από το Βατοπέδι[44].

39. I. Vazov, *Holy Rila Monastery*, Translated from the Bulgarian M. Dogramadzyan, Rila Monastery 2014, 40, 42, 59, εικ. 3.

40. Είναι επίσης γνωστό ως Κούρσοβο(α) και πρόκειται πιθανόν για τα Κερδύλια Σερρών.

41. Ιστορικό Μουσείο «Στόιου Σίσκωφ»-Σμόλιαν, *Η χριστιανική κληρονομιά στη Ροδόπη. Εκκλησίες και μοναστήρια*, Μετάφραση στα ελληνικά D. Sterionov, Ε. Βλαχάρογλου, Β. Φούκας, Σμόλιαν χ.χ., οπισθόφυλλο.

42. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1996, 43-44, εικ. 46-47.

43. Ε. Μουτάφωφ, Ι. Γκέργκοβα, Α. Κουγιουμτζίεφ, Ε. Ποπόβα, Ε. Γκένοβα, Δ. Γόνης, *Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453,* Σόφια 2008, 72, 154, εικ. 26-27.

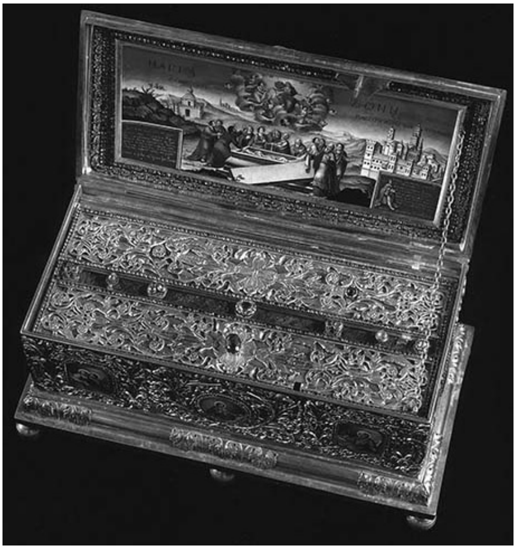
44. Baeva, *The Thread of Life and the Holy Girdle of the Virgin*, ό.π., 105-108.

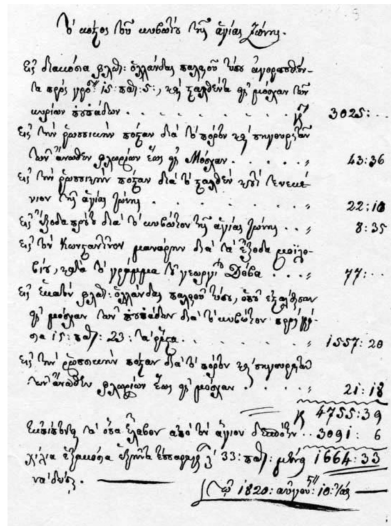
Οι παραστάσεις της Μετάστασης της Παναγίας, της Παράδοσης της Ζώνης στον Θωμά και της Παρουσίασής της στους αποστόλους απαντούν σε ναούς διαφόρων πόλεων της Βουλγαρίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τοιχογραφία (1830) στον ναό του Αγίου Γεωργίου της πόλης Asenovgrad (Στενήμαχος) στις βόρειες υπώρειες της Ροδόπης. Η δημιουργία της τοιχογραφίας αποτελεί τεκμήριο σύνδεσης προφανώς με τη Μονή Βατοπεδίου, η οποία από το 1765 έθεσε τον ναό υπό την προστασία της για ορισμένο χρονικό διάστημα. Ομόθεμα έργα (τοιχογραφίες και φορητές εικόνες) υπάρχουν σε ναούς στο χωριό Novakovo, νοτιοανατολικά από το Asenovgrad, στις μονές Κηρύκου, Ιουλίτης και Αγίας Παρασκευής στο Gorni Voden και στο Bachkovo. Τέλος, η απεικόνιση της παράδοσης της Αγίας Ζώνης προστίθεται σε βιογραφικές εικόνες του αποστόλου Θωμά, οι οποίες έγιναν από τον ζωγράφο Alexi Atanasov, η μία στην εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και η άλλη στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Asenovgrad (1874), η δεύτερη δωρεά της συντεχνίας των δουλγέριδων (τεκτόνων[45]). Ανάλογες εικόνες απαντούν έως τα τέλη του 20ού αιώνα[46].

Κλείνοντας τη σύντομη παρουσίαση έργων τέχνης που συνδέονται με την αγία Ζώνη της Παναγίας, υπογραμμίζουμε ότι αυτά, μολονότι είναι άνισα από καλλιτεχνική άποψη και αριθμητικά περιορισμένα σε ορίζοντα χρονικό και τοπικό, φανερώνουν την ευρεία διάδοση της τιμής του κειμηλίου σε ένα εκτεταμένο πλέγμα θρησκευτικών επαφών, μέσα από το οποίο προβάλλει ο πρωτοποριακός ρόλος του Αγίου Όρους στην εδραίωση του Χριστιανισμού στη Βαλκανική χερσόνησο.

45. Π. Παπαχριστοδούλου, «Τά ἐσνάφια καί ἡ οἰκονομική καί πνευματική ἄνθιση τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἐπί Τουρκοκρατίας», *Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ Λαογραφικοῦ καί Γλωσσικοῦ Θησαυροῦ* 16 (1951), 58.

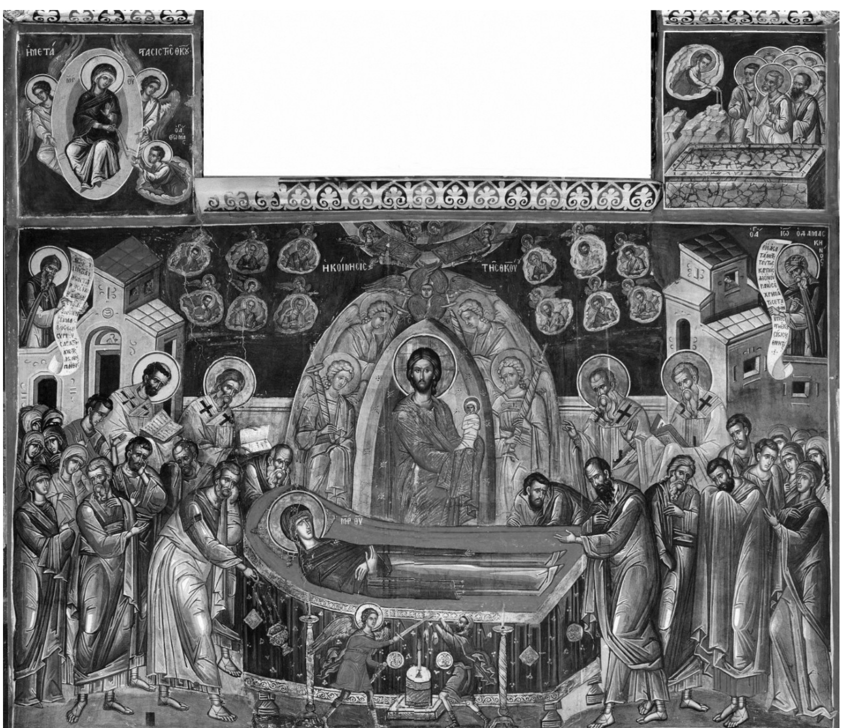
46. Ό.π., 66-69, 90-96.





3025
43:36
22:10
8:35
77
1557:20
21:18
4755:39
3091:6
1664:33
1820: αὐγούστου: 10

Εικ. 1. Μονή Βατοπεδίου Άθω. α. Η αγία Ζώνη, β. Σημείωμα με τα έξοδα κατασκευής του κιβωτίου της αγίας Ζώνης.



Εικ. 2. Μονή Διονυσίου Άθω. Καθολικό. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, η Μετάσταση της Θεοτόκου-Παράδοση της αγίας Ζώνης στον Θωμά και η Παρουσίαση της αγίας Ζώνης στους αποστόλους, 1546/47.



Εικ. 3. Άθως, Μονή Βατοπαιδίου. Καθολικό, Η Μετάσταση της Θεοτόκου, 1652.



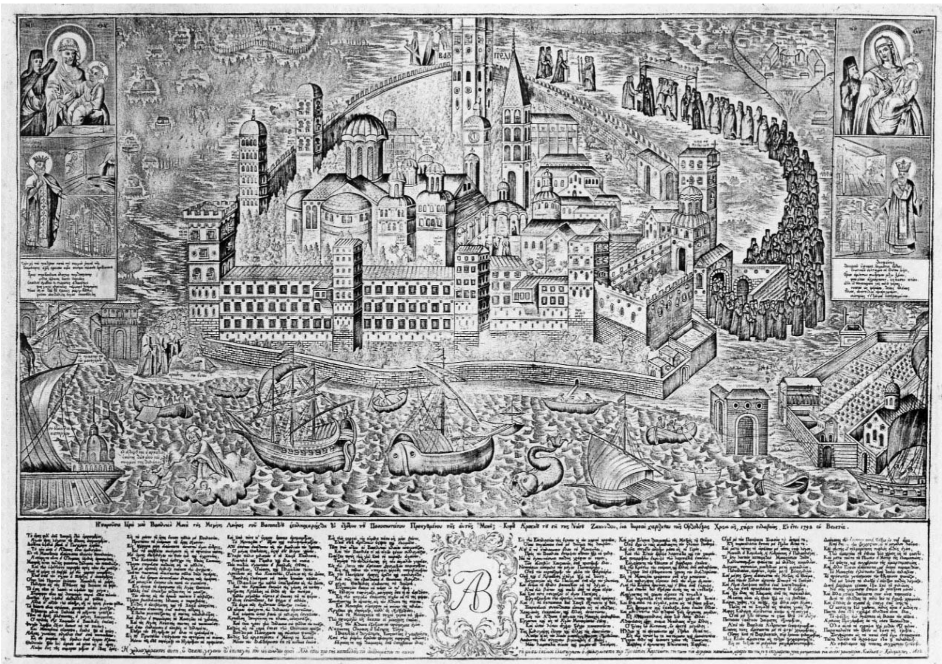
Εικ. 4. Άθως. Μονή Βατοπαιδίου. Καθολικό, παρεκκλήσι Αγίου Δημητρίου.
Η Ίαση της αυτοκράτειρας Ζωής Καρβουνοψίνας, 1791.



Εικ. 5. Άθως, Μονή Βατοπαιδίου. Η Μετάσταση της Θεοτόκου, 1816.



Εικ. 6. Άθως, Μονή Βατοπαιδίου. Η Μετάσταση της Θεοτόκου, 1817.



Εικ. 7. Άθως, Μονή Βατοπαιδίου. Γενική άποψη της Μονής Βατοπαιδίου, 1792/1802.





Εικ. 8-β. Άθως. Μονή Βατοπαιδίου. Παρεκκλήσι Αγίας Ζώνης,
ο κνέζης Σερβίας Λάζαρος, 1859-1860.



Εικ. 9.
Σέρρες,
Ναός Αγίου Ιωάννου
του Θεολόγου.
Η Μετάσταση
της Θεοτόκου,
1839.



Εικ. 10.
Αλεξανδρούπολη,
Εκκλησιαστικό Μουσείο.
Η Μετάσταση
της Θεοτόκου,
1837.



Εικ. 11. Smolyan, Μουσείο Stoyo Siskov. Εικόνα της Παναγίας Αντιφωνήτριας. Παράσταση της Μονής Βατοπαιδίου, 1878 (λεπτομέρεια).



Εικ. 12. Σιάτιστα. Αρχοντικό Πουλκίδη. Καλός οντάς. Παράσταση της Κωνσταντινούπολης με ενσωματωμένη παράσταση της Μονής Βατοπαιδίου, 1752-1759.

Γεώργιος Μυλωνάς

Ο ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΣΤΟ ΔΗΜΑΡΧΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ

Φαίνεται τουλάχιστον οξύμωρο να παρουσιάζεις το κατεξοχήν κοσμικό έργο του Κόντογλου σε ένα συμπόσιο για τη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη. Και μάλιστα να φέρνεις δίπλα στο όνομα του μάστρο-Φώτη, που κατέκρινε ριζοσπαστικά κάθε εκσυγχρονιστική και δυτικότροπη σκέψη, τον μοντερνισμό. Ο τίτλος, όμως δεν είναι προβοκατόρικος και σε καμιά περίπτωση δεν επιδιώκει να είναι σκανδαλοποιός. Οδηγός μας είναι ο στενός φίλος και συνοδοιπόρος του Φώτη Κόντογλου σε πολλά, ο Τζούλιο Καΐμη.

Ο Καΐμη μας παραδίδει μια πολύτιμη μαρτυρία για τον ομότεχνό του: «ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔχει δυνατὴ τεχνικὴ ἀξία καταφέρνοντας μὲ τὸν ἁπλούστατο τρόπο νὰ πετυχαίνει εὔκολα ὅ,τι μὲ τὸ ἀτομικὸ μάτι μόνον δὲν γίνεται. Γιὰ νὰ τὸ ἀποδείξει αὐτὸ (ἐκτὸς ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ θέματα) ζωγράφισε καὶ διάφορα θέματα ἱστορικὰ στὴν αἴθουσα τοῦ Δημαρχείου Ἀθηνῶν, καθὼς καὶ στὸ δικό του σπίτι. Μοῦ μιλοῦσε συχνὰ γιὰ τούτη τὴν ἀρετὴ τῆς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας καὶ γιὰ νὰ μοῦ φέρη παραδείγματά του, ἔπαιρνε τὶς κάτω αἴθουσες τῆς Δημαρχίας ὅπου εἶχε στεγασθῆ προσωρινά το Βυζαντινὸ Μουσεῖο».[1]

Τούτη η μαρτυρία μας δείχνει, όχι απλώς τη ματιά του Κόντογλου στη βυζαντινή τεχνοτροπία, αλλά τις προθέσεις του ζωγράφου στην εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης. Πρόκειται για αντίληψη που δε θα μπορούσε να αναδειχθεί καλύτερα, παρά σε ένα κτίριο μνημειακό, όπως είναι το Δημαρχείο της πόλης των Αθηνών.

Πολλά έχουν γραφτεί για το ευρωπαϊκό κίνημα επιστροφής στις αξίες του εθνικού παρελθόντος και πώς αυτό είχε εμπεδωθεί και στην Ελλάδα, στα τέλη της δεκαετίας του '30. Το ίδιο αίτημα της συνέχειας στην τέχνη της «ελληνικότητας» και της επιστροφής στις λαϊκές ρίζες φαινόταν άλλωστε να υιοθετεί το καθεστώς Μεταξά, με κύριους εκφραστές τον Δήμαρχο Αθηναίων Αμβρόσιο Πλυτά και τον Υπουργό Κώστα Κοτζιά. Μέσα σε αυτό

---

1. Ι. Καΐμης, «Κι αν πεθάνω δεν με μέλει», στο: *Φώτης Κόντογλου, Εν εικόνι διαπορευόμενος, Εκατό χρόνια από την γέννηση και τριάντα από την κοίνησή του* (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκη), Αθήνα 1995, 79

το πνευματικό κλίμα κινήθηκε ο Κόντογλου, όταν εγκαταστάθηκε στην Αθήνα.

Στα ιδιόχειρα σημειώματά του βρέθηκε η επιγραφή που προοριζόταν για το έργο, αλλά τελικά δεν τοιχογραφήθηκε, άγνωστο γιατί. Στο χειρόγραφό του διαβάζουμε: «Η παρούσα ζωγραφιά εφιλοτεχνήθη όπως εν σχήμασι γραπτοίς διαμένη προ των ομμάτων εις αιώνα ο κύκλος της ελληνικής φυλής, από των πρώτων αυτής προπατόρων μέχρι των καθ' ημάς... Εζωγραφήθη δε μετά πόθου και φιλοτιμίας πολλής φαντασία και χειρί Φωτίου Κόντογλου του εκ Κυδωνιών της Μικράς Ασίας, 1940».[2] Το περιεχόμενο του κειμένου της επιγραφής είναι ανάλογο με το πνεύμα των Πρακτικών του Δημοτικού Συμβουλίου Αθηνών. Στόχος ήταν η ζωγραφική αυτή να υποβάλει το ενιαίο της φυλής: «εἰς τὴν ἄνω ζώνην θὰ παρασταθοῦν πρόσωπα τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας, ἰδίᾳ ἀντιπρόσωποι τοῦ πνεύματος, ἕκαστος μὲ τὰ σύμβολά του. Ἡ σειρὰ αὐτὴ θ' ἀποτελεῖ μιὰ ἐπιβλητικὴν παράταξιν ἀπὸ 40 περίπου μορφὰς αἵτινες θὰ ἀντιπροσωπεύουν τὰς διαφόρους ποικιλίας μέσα εἰς τὸν ἑνιαῖο τύπον τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς».[3]

Το σύνολο αυτό αποτελείται από τις τοιχογραφίες του πρώτου ορόφου, στη σημερινή αίθουσα του Διευθυντή στο Γραφείο Δημάρχου, τότε ήταν το Αναγνωστήριο, και από τέσσερις μουσαμάδες εντοιχισμένους στο ισόγειο. Ο Κόντογλου χώρισε τους τοίχους της αίθουσας του Αναγνωστηρίου σε ζώνες, που στην ανώτερη ζωγράφισε ολόσωμους, μετωπικούς τους κυριότερους ήρωες του Ελληνισμού από τους μυθικούς χρόνους έως την Επανάσταση του '21. Στα 28 τοιχογραφημένα μέτρα παρελαύνουν πρόγονοι του ελληνικού γένους (στρατηγοί, ηγεμόνες, βασιλείς, αγωνιστές, φιλόσοφοι, καλλιτέχνες, άγιοι) και απεικονίζονται ιστορικά γεγονότα από τη διαχρονία του ελληνισμού. Ζωγραφίζει μυθολογικούς ήρωες, όπως τον Θησέα, ιστορικά πρόσωπα της αρχαιότητας, όπως τον Φίλιππο και τον Μεγάλο Αλέξανδρο, βυζαντινούς αυτοκράτορες και πολέμαρχους σαν τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, όλους με τη βυζαντινή τεχνοτροπία.

Γιατί, λοιπόν, ο Κόντογλου αναβαπτίζει όλα τα ιστορικά πρόσωπα με βυζαντινό «πρόσωπο»; Στα πρακτικά του Δημαρχείου διαβάζουμε την εξήγηση: «Βεβαίως τὰ θέματα αὐτὰ καθεαυτὰ θὰ εἶναι ἐμπνευσμένα καὶ ὅλως πρωτότυπα, ἰδίᾳ ὅμως ὁ τρόπος τῆς διατυπώσεώς των θὰ εἶναι τοιοῦτος ὥστε νὰ ἐξαίρεται ὡς ἐν ἀναγλύφῳ ὁ βαθύτερος χαρακτὴρ τῶν εἰκονιζομένων συμβάντων. Διὰ τὴν ἐπίτευξιν τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ, δέον ἡ ζωγραφικὴ αὔτη νὰ εἶναι ἑλληνικὴ ὄχι μόνον ὡς πνεῦμα, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ὡς τεχνικὴ ἐκτέλεσις, μακρὰν ἀπὸ τὰς γοητείας τὰς ὁποίας ἐξασκοῦν ἐπάνω μας τεχνοτροπίαι ἀνήκουσαι εἰς ἄλλα

2. Ε. Μαυρομιχάλη, «Φώτης Κόντογλου: Ο ζωγράφος της πονεμένης Ρωμηοσύνης», http://www.parembasis.gr/index.php/el/menu-teyxos-169/1184-2010-169-12.

3. Πρακτικά του Δημοτικού Συμβουλίου Αθηνών, τ. 56, Πράξις 4948/5.4.1939.

κλίματα, εἰς ἄλλον φυλετικὸν ἦθος καὶ αἱ ὁποῖαι μόνον ἐκεῖ ποὺ παρήχθησαν εὑρίσκουν δικαίωσιν».

Το όραμά του για τη βυζαντινή τέχνη ο Κόντογλου εμπέδωσε στον Μυστρά, λίγο πριν αναλάβει την εργασία στο Δημαρχείο. Οι εργασίες συντήρησης και καθαρισμού εικόνων της Περιβλέπτου στον Μυστρά που ανέλαβε ο ζωγράφος το 1936, θα του δώσουν τη δυνατότητα να ολοκληρώσει την προσάρτηση τύπων και χαρακτηριστικών της βυζαντινής τέχνης. Γράφει ο ίδιος: «καμμιὰ τέχνη δὲν μεταχειρίστηκε τόσο ἁπλὰ μέσα καὶ καμμιὰ τέχνη δὲν ἔπιασε τέτοια πράγματα. Ἀπὸ κοντά τα μάτια εἶναι δύο πινελιές, μιὰ μαύρη καὶ μίαν ἄσπρη, ἡ μύτη εἶναι κανωμένη μὲ δύο ἐλαφρὲς γραμμὲς».[4] Σ' αυτούς τους «τελευταίους στρατιώτες του Παλαιολόγου, στα γλυκομελάχρινα πρόσωπα, τα ψημένα από τον ήλιο της Ανατολής» που έχουν οι Άγιοι της Περιβλέπτου, θα δει ο Κόντογλου τα χρώματα για τον Μαρμαρωμένο Βασιλιά, που θ' αποδώσει στο Μέγαρο του Δημαρχείου (Εικ. 1).

Στην ανά χείρας εργασία παρουσιάζουμε ομόθεμο έργο σε μουσαμά, που χρονολογείται από τα τέλη της δεκαετίας του '30 (Εικ. 2). Όπως και στο Δημαρχείο, ο Παλαιολόγος αποδίδεται ως στρατηλάτης-άγιος. Φέρει ρωμαϊκή πανοπλία, και στα δύο χέρια κρατά από το ένα λόγχη και στο άλλο ασπίδα. Ο Κόντογλου δούλεψε στο Μυστρά μέχρι το 1940. Εκεί έγραψε θαυμάσιες σελίδες για τους Παλαιολόγους και την τέχνη τους:

«Τὸ ἰδεῶδες της Ἀνατολῆς ἀπέχει ἀπὸ τὸ ἰδεῶδες τῆς Δύσης ὅσο κι ὁ οὐρανὸς ἀπὸ τὴ γῆ. Μὲ τὸ πάθος ἡ Ἀνατολὴ πέτυχε τὸ ἐξωτικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ζητᾷ τὸ πνεῦμα σὰν ἐλάφι διψασμένο. Ἡ Δύση ἔκανε ἀνάμεσα στὰ ἔθνη ἐκεῖνα ὅπως ὁ Προμηθέας, καὶ πῆγε τὸ φῶς σ' ἐκείνους ποὺ ζούσανε στὸ σκοτάδι. Πῆγε καὶ κούρνιασε στὴν ἀϊτοφωλιά, στὸ Τολέδο, Ἀνατολίτης ντερβίσης, κήρυκας τῆς ἐγκράτειας στὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς, βαριεστισμένος ἀπὸ τὰ πανηγύρια τῆς Βενετιᾶς. Ὅπως ἤτανε κατατρεγμένοι οἱ Βυζαντινοὶ ποὺ σκαλώνανε στὰ βράχια τοῦ Μυστρᾶ, ἔτσι κι ὁ Θεοτοκόπουλος πῆγε καὶ φώλιασε στὸ Τολέδο».[5]

Με τον χαρακτηρισμό αυτόν του Ανατολίτη ντερβίση, ο ζωγράφος ταυτίζεται προβολικά με τον Κρήτα Θεοτοκόπουλο, που, όπως και ο Κόντογλου, υποστηρίζεται πως ταξίδεψε στη Δύση ως «κήρυκας της εγκράτειας». Ήδη, από τα χρόνια της νεότητας του Κόντογλου στο Παρίσι (1915), είχε αρχίσει να επιβάλλεται ευρύτερα το έργο του Θεοτοκόπουλου. Κατά τον ίδιο τρόπο στις παραστάσεις του Δημαρχείου, τον ενσωματώνει «αυθαίρετα» στο ενιαίο της ζωγραφικής μας παράδοσης, μια κίνηση που ήταν εναρμονισμένη με το ευρωπαϊκό ρεύμα της εποχής στην αναζήτηση μιας εθνικής ζωγραφικής. Δεν είναι τυχαίο

4. Φ. Κόντογλου, «Η μελαγχολία των Παλαιολόγων», Έργα Γ', Αθήνα 1938, 80.

5. Ό.π., 80.

πως «ὁ τήν ζωγραφικήν κλεΐσας Δομήνικος Θεοτοκόπουλος» συντρόφευε τον Κόντογλου, στο προσωπικό του «εικονοστάσι», στην τοιχογραφία που ιστόρησε ο ζωγράφος στο σπίτι του και σήμερα απόκειται στην Εθνική Πινακοθήκη.

Μια σχετικά άγνωστη προσωπογραφία του Θεοτοκόπουλου από τον Κόντογλου βρίσκεται στην συλλογή Τσακίρογλου, στην Εστία της Νέας Σμύρνης (Εικ. 3). Ολοφάνερα ο ζωγράφος εντυπωσιάζεται από την γνωστή αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, για την οποία και γράφει: «Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν εἶναι πλεια προσωπογραφία, εἶναι σὰν ἕνα θησαυροφυλάκιο κλειδωμένο, ποὺ μέσα κρύβεται ἡ σοφία κ' ἡ πείρα τῆς ζωῆς. Αὐτὸ τὸ γέρικο ὄρνιο, σκεβρωμένο καὶ μυστηριῶδες, δὲν εἶναι μαθὲς ὁ κουρασμένος ἀπόγονος μιᾶς παμπάλαιας φυλῆς ποὺ πέρασε ἀπὸ φωτιὰ κι ἀπὸ σίδερο καὶ κούρνιαξε ἀπάνω στὸν ξερὸ κι' ἡλιοψημένο βράχο τοῦ Τολέδου γιὰ νὰ πῆ τ' ἀκατανόητο τραγούδι του καὶ νὰ πεθάνη;».[6]

Στο αντίγραφο ο Κόντογλου ακολουθεί πιστά την ίδια ακριβώς έκφραση του προσώπου. Η χρωματική κλίμακα του έργου είναι λιτή με καστανούς και πράσινους τόνους. Το πρόσωπο πλάθεται με ώχρα και αδιόρατες λαδοπράσινες σκιές, που παραπέμπουν στο πορτρέτο του Νικολάου Χρυσοχόου, έργο σταθμό του ζωγράφου, της ίδιας ακριβώς περιόδου. Δεν είναι τυχαίο ότι το πορτρέτο του Χρυσοχόου απηχεί μνήμες από το άλλο γνωστό έργο του Θεοτοκόπουλου: «ο Καρδινάλιος Φερνάντο ντε Γκεβάρα».[7] Όσο οξύμωρο κι αν ακούγεται, ο «πρωτομοντέρνος» Θεοτοκόπουλος αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς στο έργο του Κόντογλου, τόσο το εικαστικό όσο και το λογοτεχνικό (Εικ. 4). Έγραψε μάλιστα μία σύντομη βιογραφία του, με σημειώματα κι ανέκδοτά του, αλλά και μια σειρά κειμένων που αναφέρονται στο έργο του Γκρέκο σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Αλλά και στον γερμανόφωνο χώρο, η ζωγραφική του Ελ Γκρέκο είχε συγκινήσει ιδιαίτερα τους εξπρεσιονιστές, για τους οποίους ο έλληνας δημιουργός κάνει εκτεταμένες αναφορές, ξεχωρίζοντας την Καίτε Κόλβιτς ως ένα από τα μεγάλα μεγέθη της εικαστικής Γερμανίας. Απ' τα σύγχρονα ευρωπαϊκά κινήματα της εποχής, ο εξπρεσιονισμός είναι αυτός που κερδίζει τον ζωγράφο. Ο ίδιος μάλιστα ταυτίζει τον εξπρεσιονισμό με τα «εκφραστικά σχήματα της βυζαντινής αγιογραφίας» και ο Γκρέκο εμφανίζεται ως πνευματικός της κίνησης αυτής.

Σε άρθρο του επισημαίνει ο ζωγράφος: «Ἀπὸ τὴν παράδοση ξεβγαίνουν μεγάλοι τεχνίτες, οἱ ὁποῖοι γινόμενοι κύριοί των στοιχείων της, τὰ φέρνουνε πρὸς

---

6. *Ελληνικά Γράμματα*, 1η Απριλίου 1928.

7. Αντίγραφα άλλων έργων του Θεοτοκόπουλου έχουμε στο περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα*: «Ιάκωβος ο Αδελφόθεος» χρωματιστό εξώφυλλο (τχ. 76, 30 Νοεμ. 1929). «Don Diego de Covarrubias» χρωματιστό εξώφυλλο (τχ. 72, 2 Νοεμ. 1929).

τὸν ἑαυτό τους καὶ τὰ κάνουνε ὑποτακτικὰ κι ἐκφραστικά της ἴδιας τους ψυχῆς (Τσιμαμποῦε, Τζιότο, Ντύρερ, Θεοτοκόπουλος, Πανσέληνος)». Και πιο κάτω, αφού κάνει μια σύντομη αναφορά στους μεγάλους της Αναγέννησης σημειώνει: «Στὰ τελευταῖα χρόνια του Τιντορέττο ἡ πλαστικὴ ἀρτιότητα ὑποχωρεῖ σὲ μία τάση πρὸς παραμόρφωση (ἐξπρεσιονισμό), ἀνοίγοντας ἔτσι νέους ὁρίζοντες στὴ ζωγραφική. Αὐτὴν τὴν τάση τὴν ἔφτασε στὸ ἀπόλυτο ὁ μαθητὴς του Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco), ποὺ ἔζησε καὶ πέθανε στὸ Τολέδο τῆς Ἱσπανίας».[8]

Την αντίθεσή του στο ρεαλισμό την είχε διατυπώσει πολύ νωρίτερα, στη Βασάντα, σε κείμενο που είχε γράψει στο Όρος, όταν το επισκέφθηκε για πρώτη φορά και ήρθε σ' επαφή με την αγιορειτική τέχνη: «κείνο που λέμε ρεαλισμό δεν μπορεί να' ναι τέχνη, κατά τη γνώμη μου, αφού, όπως είπα, η τέχνη πρέπει να συγκινά με άλλον τρόπο παρά η ζωή. Μ' άλλα λόγια ο ρεαλισμός είναι στερημένος από ρυθμό, ενώ το κάθε έργο της αληθινής τέχνης έχει πάντα κάποιου είδους ρυθμό».[9]

Ο αντιρεαλιστικός χαρακτήρας στο έργο του Θεοτοκόπουλου σε συνδυασμό με την ταραγμένη του ζωή, γοήτευε τον Κόντογλου. Ωστόσο, ενώ στις παραστάσεις του Δημαρχείου – ιδιαίτερα σε αυτές του Θησέα – εμφανώς αντλεί στοιχεία από τον Γκρέκο, τα έχει καλά αφομοιωμένα, ενταγμένα οργανικά στο δικό του ζωγραφικό σύμπαν (Εικ. 5).

Ένα άλλο στοιχείο, που δεν είναι ευρέως συνειδητοποιημένο στο κοινό, είναι οι απόψεις του ζωγράφου για την παράδοση. «Στὴ λογοτεχνία μας, ἀναφέρει, ὁ Σολωμός, ὁ Κάλβος, ὁ Καβάφης εἶναι ὑποταγμένοι στὴν παράδοσή μας. Ἡ παράδοση εἶναι βάθρο καὶ δύναμη σὲ δημιουργικοὺς ἀνθρώπους καὶ ὄχι σὲ χαμένους ποὺ δὲν τοὺς σώζει κανείς. Ἔτσι καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν τράβηξε θαμπωμένος ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ μόδα νὰ φτιάξει ὅ,τι φτιάξανε οἱ Βασιλάκηδες, ἀλλὰ εἶδε μέσα του καὶ βρῆκε πηγὴν ὕδατος ζῶντος. Γι' αὐτὸν δὲν ἦταν ξεραμένη ἡ φλέβα, ἀλλ' ἀείζωος».[10]

Σε σημείωμά του ο ίδιος γράφει πολύ καθαρά: «ό,τι έκανε ο Σολωμός απ' το δημοτικό τραγούδι θέλει να κάνει κι ο Κόντογλους απ' τη λαϊκή και τη βυζαντινή τέχνη» . Η αναφορά του Σολωμού, του δυτικομορφωμένου που βρίσκει τον εαυτό του και την καλλιτεχνική του έκφραση και ταυτότητα στην παράδοση του τόπου του, είναι διαφωτιστική. Εδώ ταυτίζει τον εαυτό του με τον Σολωμό, που και αυτός ως δυτικοθρεμμένος βρήκε την καλλιτεχνική του έκφραση και ταυτότητα στην παράδοση τού τόπου του (Εικ. 6).

Κι εδώ ακριβώς εξηγείται η πρόθεση του Φώτη Κόντογλου στο Δημαρχείο

8. «Για να πάρουμε μια ιδέα περί ζωγραφικής», *Ελληνικά Γράμματα*, έτος Γ' (1929).

9. Μονή Καρακάλλου 8/5/1923.

10. Φ. Κόντογλου, *Για να πάρουμε μια ιδέα περί ζωγραφικής*, Αθήνα 2002, 64.

Αθηνών. Αν ο Λουδοβίκος Θείρσιος άφησε ένα καλλιτεχνικό μανιφέστο θρησκευτικής τεχνοτροπίας στη Ρωσική Εκκλησία της οδού Φιλελλήνων,[11] δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο Κόντογλου στο Δημαρχείο Αθηνών, επιχειρεί ακριβώς το αντίστροφο: μεταγράφει κοσμικά θέματα στο ύφος της βυζαντινής ζωγραφικής και, συγκεκριμένα, στο πνεύμα της Κρητικής σχολής.

Ο τρόπος που διαχειρίζεται τα πρόσωπα είναι μια ζωγραφική, όπου έχει τα θεμέλιά της στο Θεοφάνη τον Κρήτα. Αυτή η απλότητα, οι καθαρές γραμμές και το στενό φώτισμα, όλα αυτά τα αντλεί ο ζωγράφος από τον κατεξοχήν εκπρόσωπο της Κρητικής σχολής, τον Θεοφάνη. Ο τρόπος που τοποθετεί τις πινελιές και τα ψιμύθια στις συνθέσεις του Δημαρχείου αντλούν περισσότερο από τη «στενή τεχνοτροπία» και τον Θεοφάνη και λιγότερο από την πλατιά τεχνοτροπία της Μακεδονικής Σχολής και τον Πανσέληνο.

Στο Δημαρχείο, όπου έχουμε γυναικεία πρόσωπα (όπως στη Δωδεκάπολη), ή πρόσωπα αγγέλων, βλέπουμε εντονότατη την επίδραση του Θεοφάνη. Ως προς τις πτυχές ο Κόντογλου είχε διαμορφώσει δικό του τρόπο. Δεν αφέθηκε στη γοητεία του Θεοφάνη. Αντέγραψε μεν τις βασικές γραμμές στην πτύχωση, αλλά τον τρόπο που φωτίζονται τον απέδωσε με δικό του τρόπο. Ο Θεοφάνης και οι Κρητικοί έπαιζαν διάφορα παιχνίδια του φωτός με γεωμετρικές φόρμες, που είχαν άλλοτε τριγωνικό, κυκλικό, οβάλ, τετράγωνο ή ορθογώνιο. Αντίθετα, ο Κόντογλου δίνει μια καταπληκτική απλότητα, που ίσως την είχε πάρει από τους Γάλλους. Από τον Θεοφάνη πήρε το πνεύμα και τον τρόπο που αποδίδουμε το πρόσωπο. Ακόμη και τα χέρια όμως αποδίδονται με περισσότερη ελευθερία από ότι στον Θεοφάνη.

Οι παραστάσεις των αρχαίων Ελλήνων αποδίδονται με βυζαντινά χαρακτηριστικά και ανάλογες αμφιέσεις. Ακόμη και τα γυμνά σώματα ξεγελούν. Φαίνεται, αλλά δεν έχουν σάρκα, ούτε βάρος. Μόνο τέτοια σώματα μπορεί να καλύπτουν τα ιμάτια και τα μαφόρια στις βυζαντινές παραστάσεις, και αυτά προϋποθέτουν οι πτυχώσεις τους. Στερούνται κάθε ερωτισμού.[12] Ο ζωγράφος ακολουθεί το χιτώνα και το ιμάτιο των αρχαίων Ελλήνων, το οποίο υιοθέτησε η βυζαντινή παράδοση, όχι μόνο για τους Αποστόλους, αλλά και για τους Προφήτες. Αλλά τους αρχαίους, όπως τον Θεόδωρο και τον Πυθαγόρα, τους αποδίδει πιο ελεύθερα, με ένα ρούχο (Εικ. 7). Φανερώνει έτσι μέσα από την ενδυματολογία τη διαφορά μεταξύ των αρχαίων και των Βυζαντινών, καθώς ο αρχαίος ήταν βασικά γυμνός κι έριχνε επάνω του ένα ρούχο, ενώ ο Βυζαντινός είχε ρούχα πιο εφαρμοστά και πλούσια.

Κοιτώντας την ιστόρηση του Δημαρχείου, εντύπωση προκαλεί πόσο ο Κόν-

---

11. Χαρακτηριστικά ο Λυκομήδης προχωράει οπισθοφανώς για να μη δει τις κόρες του γυμνές στο λουτρό.

τογλου είχε μπει στο πνεύμα της βυζαντινής ζωγραφικής. Ο ζωγράφος παριστάνει τον Αθανάσιο Διάκο, τον μάρτυρα του νέου ελληνισμού, με πρόσωπο βυζαντινού Χριστού (Εικ. 8). Ακόμη και στον Αλέξανδρο ακολουθεί κατά το στερεότυπο, το πρόσωπο ενός αγίου. Μπορεί να πει κανείς ότι είναι ένας στρατηλάτης άγιος. Στην παράσταση μάλιστα όπου δαμάζει τον Βουκέφαλο, έχει τα φρύδια υψωμένα και τα μάτια έχουν μία κατάνυξη ως να προσεύχεται στο Θεό. Αλλά τα γκέμια δεν είναι τσιτωμένα και το ζώο έχει ένα απλούν ασχημάτιστο ήθος. Και ο Μέγας Στρατηλάτης και νικητής έχει εξίσου ίδιο ύφος (Εικ. 9). Αξίζει ακόμη να επισημανθεί η περικεφαλαία του Περικλή, που είναι ανθρωπομορφική υπό την επίδραση της αγιογραφίας, που παντού «βλέπει» ανθρώπινα πρόσωπα. Δεν τη φτιάχνει με δύο τρύπες για να μπορεί ο πολέμαρχος να βλέπει, αλλά παραπέμπει σε ανθρώπινη μορφή (Εικ. 10). Αντίστοιχα, ο Πολύγνωτος κρατά μία προσωπογραφία φαγιούμ, ενώ το χέρι του Δημοσθένη υπερτονίζεται, γιατί η πνευματική ρωμαλεότητα κατά τον Κόντογλου πρέπει να εκφραστεί και σωματικά.

Ο Πλούταρχος ζωγραφίζεται με κουκούλι και παραπέμπει άμεσα στους ασκητές και στους νηπτικούς Πατέρες της Νιτρίας, της Αιγύπτου, του Ιορδάνη. Είναι πρόσωπο κατανυκτικό, που θα μπορούσε να είναι ο Άγιος Εφραίμ ο Σύρος (Εικ. 11). Βυζαντινός εμφανίζεται και ο Ανδρούτσος, σαν ασκητής! Αντίστοιχα, στους Αγίους Διονύσιο Αρεοπαγίτη και στον Ιωάννη τον Χρυσόστομο ο ζωγράφος δεν έχει ακόμη στυλιζαριστεί κι έτσι τα πρόσωπά τους είναι ακόμη φρέσκα. Ποτέ δεν ξαναζωγράφισε τόσο ελεύθερα τον Χρυσόστομο. Εδώ όλα είναι δροσερά και φρέσκα.

Ακόμη και η χωροταξία της σύνθεσης που ακολουθεί ο Κόντογλου είναι βυζαντινού ύφους. Μια μορφή δίκην αγγέλου περνά στο όνειρο του Αισχύλου, ενώ στο σκίσιμο του βράχου προβάλλουν δύο μορφές (Εικ. 12). Αυτό είναι παρμένο από την βυζαντινή εικονογραφία, που αποδίδει την σφαγή των νηπίων με τους ρωμαίους στρατιώτες του Ηρώδη να παίρνουν τα μωρά από τις αγκαλιές των μανάδων και τα σφάζουν. Μια μάνα κρατά το παιδάκι της κι ανοίγει ο βράχος σε μια σχισμή σαν αυτή. Αυτή είναι η Αγία Ελισάβετ που κρατούσε τον Πρόδρομο. Κατά την παράδοση σώθηκε θαυματουργικά, γιατί άνοιξε ο βράχος και έκρυψε μέσα του την Αγία Ελισάβετ και το μωρό.

Τεχνοτροπικές συγγένειες με την Κρητική σχολή φαίνονται και στα βουνά, ιδίως όπου αποδίδονται σκαλοπατιαστά. Όπου, όμως, σχηματίζει τρίγωνα διαφορετικά με κωνοειδείς σχηματισμούς σε λόφους, ο Κόντογλου ακολουθεί τη λαϊκή τέχνη.

Πρέπει να επισημανθεί εδώ πόσο τολμηρό για την εποχή ήταν να ζωγραφίσει ο δημιουργός με τον τρόπο που αποδίδονται οι Άγιοι στην ορθόδοξη εικονογραφία. Το πλάσιμο του σώματος και του προσώπου, η πτυχολογία, ο φωτισμός των ενδυμάτων και των βουνών, τα δέντρα, όλα ήταν βυζαντινά. Ενώ θα περί-

μενε κανείς πως στους αρχαίους ήρωες θά βγαζε μιαν ελληνικότητα αναγεννησιακού τύπου, ο Κόντογλου τους αποδίδει με βυζαντινό τρόπο. Γράφει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος σε άρθρο του στα Νέα (19/11/99) ότι ο Κόντογλου στο Δημαρχείο «δεν φθάνει πάντοτε σὲ ἐπιτυχεῖς λύσεις». Μα, δε ζωγραφίζει κομψά, ούτε υπακούει σε λογική. Ο Κόντογλου είναι δημιουργός και υπακούει στη δική του αρχή. Έτσι, επιχειρεί κάτι που έχει τη σοβαρότητα, την ιεροπρέπεια της βυζαντινής εικόνας και το γυμνό είναι ένα σώμα εξαγιασμένο, που μυρίζει λιβάνι (Εικ. 13). Είναι μια όμορφη ζωγραφική λύση, γιατί τα κορμιά είναι ζεστά, έχουν χρώμα, μια ζωντάνια άλλη από τη λευκότητα των αγαλμάτων στην οποία μας συνήθισε η Αναγέννηση. Όχι μόνο δεν σοκάρει, αλλά αυτά τα γυμνά είναι κατανυκτικά. Το ασκητικό διακατέχει και διαπερνά όλο του το έργο.

Τον Φεβρουάριο του 1979, οι Διονύσης Καψάλης και Γιώργος Χατζημιχάλης μίλησαν για τα προδρομικά μοντερνιστικά στοιχεία στον Κόντογλου: «Ἂν ὁ Παρθένης ὑπῆρξε τὸ θεμέλιό του ἑλληνικοῦ μοντερνισμοῦ, νομίζουμε δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Κόντογλου ὑπῆρξε (μαζὶ μὲ τὸν Παπαλουκὰ καὶ ἄλλους) ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες του... γιατί κατόρθωσε, μὲ πρωτοφανῆ συνέπεια, νὰ συλλάβει καὶ νὰ ἐκτελέσει ἕνα σύνολο λογοτεχνικῶν καὶ ζωγραφικῶν ἔργων μὲ καινούργια μέσα καὶ μὲ τὴ δική τους μυθολογία».[13] Είναι βέβαιο ότι ο Κόντογλου παρακολουθεί τα σύγχρονά του ευρωπαϊκά ρεύματα. Μέσα στο πνεύμα του μοντερνισμού και όχι από πρωτογενή ελληνική παρόρμηση ήρθε εδώ κι αναζήτησε το εξωτικό στη λαϊκή τέχνη και στην αγιογραφία των Μετεώρων. Κι εκεί είδε τον Θεοφάνη τον Κρητικό και τον Φράγκο Κατελάνο.

Ο Κόντογλου διάβαζε τον Αβά Ισαάκ, τον Άγιο Εφραίμ, το ψαλτήρι. Όλα αυτά τον είχαν εμποτίσει με ένα πνεύμα ασκητικό. Ήταν ριζορθόδοξος. Όλη του η ζωγραφική κολυμπά στο πνεύμα της κατανύξεως. Το ιδανικό της ζωγραφικής του είναι η μετάνοια, η κατάνυξη. Όταν λοιπόν ζωγραφίζει κοσμικές σκηνές είναι σα να βάζει μέσα εκεί τον Ισαάκ το Σύρο, τον Εφραίμ, τον Αντώνιο, σα να θέλει να φτιάξει κοσμικά θέματα με Αγίους. Παίρνει τους ασκητές και μοιράζει ρόλους σε ασκητές. Έτσι, όλη η κοσμικότητα, ο δυναμισμός της κίνησης, της μάχης, του αλληλοσκοτωμού, αμβλύνεται, περνά από το φίλτρο του ασκητισμού και βγαίνει εξαϋλωμένο, εξευγενισμένο, εξιδανικευμένο, διότι εδώ ο ηθοποιός που υποδύεται το ρόλο του Αλέξανδρου είναι ένας μάρτυρας! Έχει τα κατανυκτικά μάτια του μάρτυρα που πηγαίνει προς το μαρτύριο. Κατά τον ίδιο τρόπο, περιγράφει ο Αλέξης Μινωτής την ιδιότυπη στάση του Κόντογλου για το θέατρο: «ξεχώριζε τα έργα των αρχαίων τραγικών που είχαν λαχτάρα χριστιανική και ταπεινοσύνη, αλλά και τον Σαίξπηρ, που τον θεωρούσε θεοφοβούμενο».

12. Γ. Χατζημιχάλης, *Σταυροδρόμια, 14 κείμενα από τα αρχεία του Ερηαστηρίου Σχεδίων και Εικόνων σε κρίση*, Αθήνα 1999, 88.

Το ασκητικό ιδεώδες στον Κόντογλου αποδίδεται με σκοτεινά χρώματα κι εκφράζει το πνεύμα: αν ασκηθείς καλά, μπορείς να δεις το φως και να θεωθείς (η άσκηση ως προϋπόθεση της σωτηρίας). Μη μας διαφεύγει, λοιπόν, ότι οι στιλιστικές λεπτομέρειες της τέχνης του Κόντογλου απηχούν το εκκλησιαστικό ήθος μιας συγκεκριμένης θεολογίας. Η σεμνοχρωμία του ζωγράφου είναι στο πνεύμα των νηπτικών Πατέρων κι οδηγεί στην ασκητική και τον αναχωρητισμό. Ο κόσμος του είναι θεοκεντρικός, δεν υπάρχει η πολυφωνία του μοντερνισμού. Γι' αυτό λέμε ότι ο μοντερνισμός στον Κόντογλου δεν είναι εξωτερική επίδραση αλλά βλάστημα της ορθόδοξης παράδοσης.

Δε αναζητώ μιαν άσαρκη, ιδεολογική καθαρότητα για τον Κόντογλου, γιατί στην τέχνη του συμβαίνει ό,τι γίνεται με τους αληθινά ξεχωριστούς δημιουργούς. Έγραφε ο Καρούζος για τον Κόντογλου: "Ὅλα του, καὶ ζωγραφικὴ καὶ λογοτεχνία, καὶ ἄρθρα καὶ ἱερεμιάδες, φυτρώνουν ἄγρια κι ἀνόθευτα μὲ μοναχὴ τους ρίζα τὴν Ὀρθοδοξία. Κι ὁ «Πέδρο Καζᾶς» ἀκόμη, ὀρθόδοξος εἶναι. Καὶ τὸ Ροβινσώνα Κροῦσο σὰν ὀρθόδοξο τὸν ἔβλεπε ὁ Κόντογλου. Κι ὅ,τι θαύμαζε, ὀρθόδοξα τὸ ζοῦσε καὶ τὸ φανέρωνε».[14]

Ο Κόντογλου δεν αρνήθηκε την Τέχνη του χάριν του «κηρύγματος» ή της «αγιογραφίας». Απλούστατα σεβάσθηκε περισσότερο την Τέχνη του, προσδίδοντάς της πνευματικό περιεχόμενο. Πλησιάζει τον μοντερνισμό, αλλά από έναν ανορθόδοξο δρόμο: το δρόμο της ορθόδοξης παράδοσης. Παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως συνεχιστή της βυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης, ξαναερμηνεύοντάς την ως μάστορας και όχι ως χειροτέχνης, ήθελε να προτείνει ένα μοντέλο αντίθετο στην ατομικότητα και στο τεχνητό της εποχής του, ένα μοντέλο συλλογικό και σύμφωνο με τις δικές του αλήθειες, στο οποίο η πίστη είναι κεντρικό στοιχείο.

13. Ν.Δ. Καρούζος, *Πεζά κείμενα*, Αθήνα 1998, 78.



Εικ. 1. Δημαρχείο Αθηνών, Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Μιχαήλ Ψελλός, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, τμήμα από τον διάκοσμο.



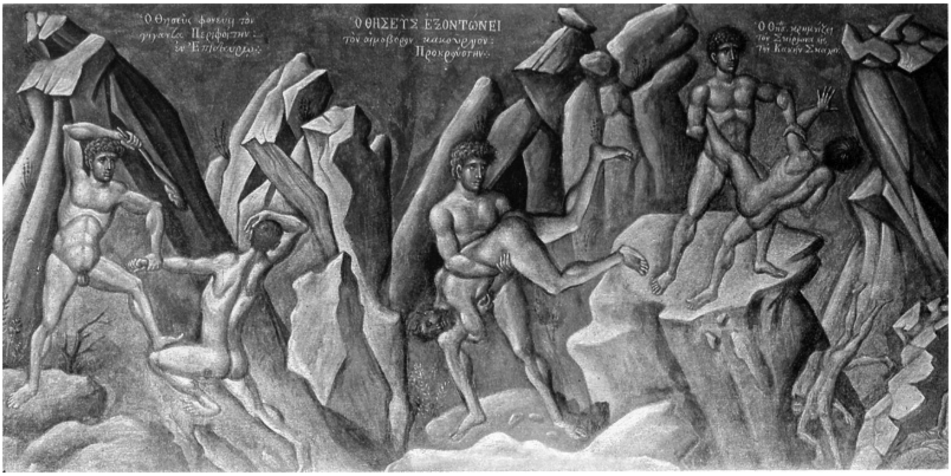
Εικ. 2. «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», 1938, τέμπερα σε λινό καμβά, 100x60 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, 1928-1929, λάδι σε μουσαμά, 80x57 εκ., Πινακοθήκη Εστίας Νέας Σμύρνης.



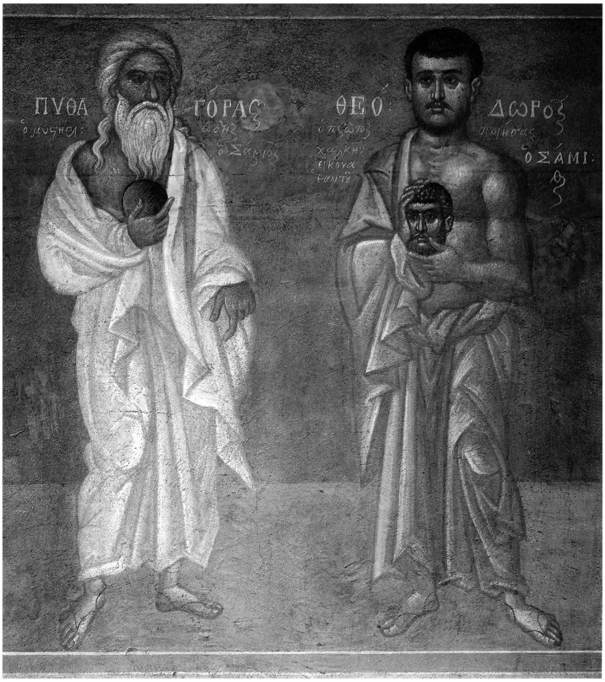
Εικ. 4. Δημαρχείο Αθηνών, Γεώργιος Φραντζής, Εμμανουήλ Πανσέληνος, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, τμήμα από τον διάκοσμο.



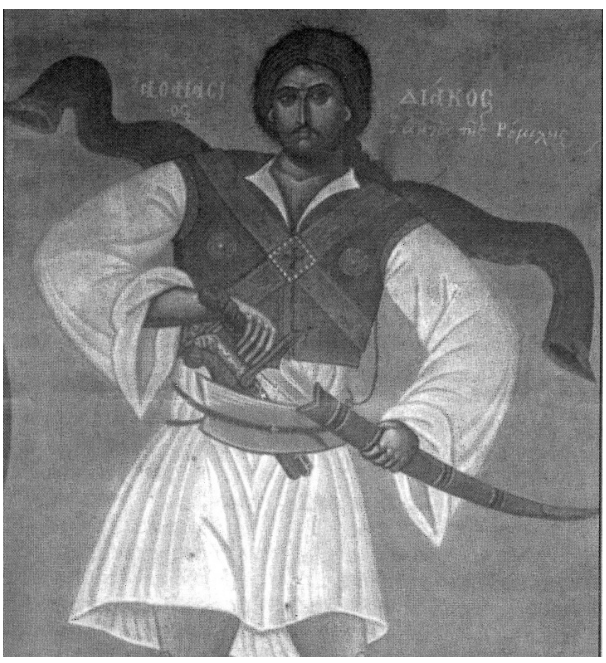
Εικ. 5. Δημαρχείο Αθηνών, Άθλοι του Θησέα, τμήμα από τον διάκοσμο.



Εικ. 6.
Δημαρχείο Αθηνών,
Διονύσιος Σολωμός.



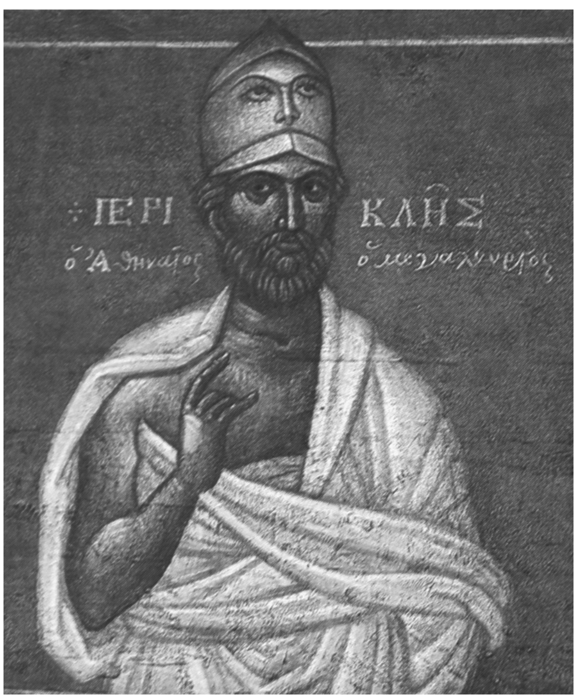
Εικ. 7.
Δημαρχείο Αθηνών,
Οι Σάμιοι
Πυθαγόρας
και Θεόδωρος,
τμήμα
από τον διάκοσμο.



Εικ. 8.
Δημαρχείο Αθηνών,
Αθανάσιος Διάκος.



Εικ. 9. Δημαρχείο Αθηνών, Ο Μέγας Αλέξανδρος δαμάζει τον Βουκέφαλο.



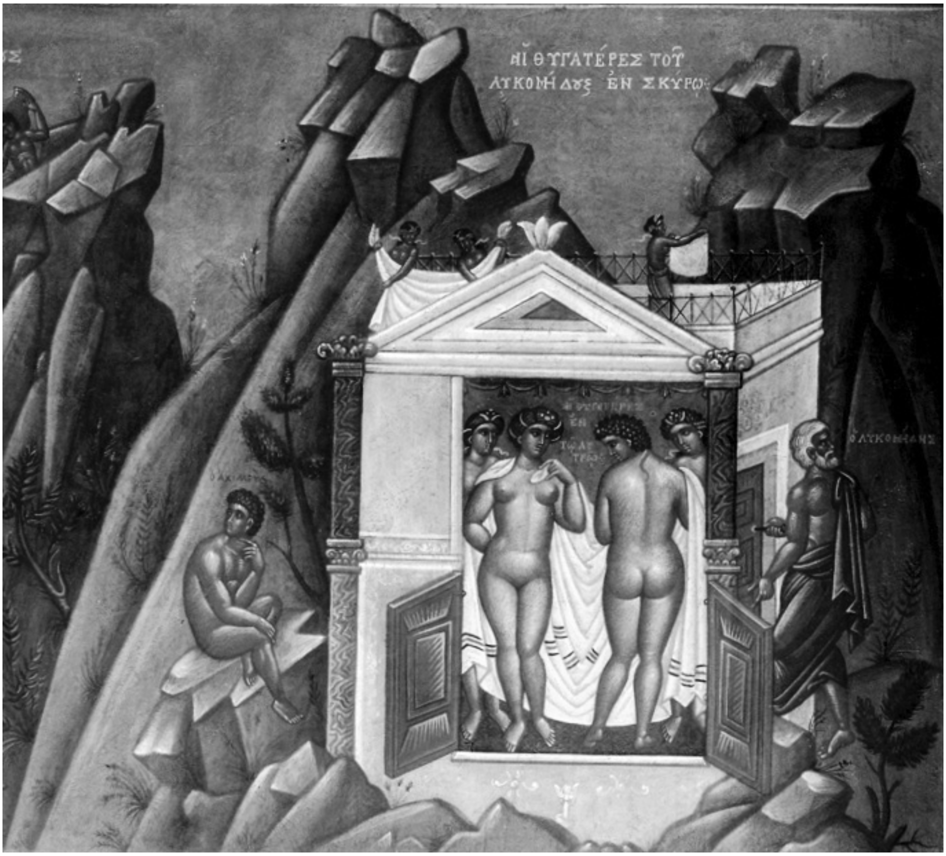
Εικ. 10. Δημαρχείο Αθηνών, Περικλής.



Εικ. 11. Δημαρχείο Αθηνών, Φιλοποίμην, Στράβων, Πλούταρχος, τμήμα από τον διάκοσμο.



Εικ. 12. Δημαρχείο Αθηνών, Το όνειρο του Αισχύλου.



Εικ. 13. Δημαρχείο Αθηνών, Οι Θυγατέρες του Λυκομήδους εν Σκύρω.

Μαρία Νάνου

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΗΛ, Ο «ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ»*

> «… *ο Θεόφιλος ξεπρόβαλε στο ελληνικό έδαφος, για να συμπληρώσει αθόρυβα την απόσταση που χωρίζει, στην τέχνη αυτής της χώρας, το Βυζάντιο με τους μοντέρνους χρόνους…*».

Η διαπίστωση ανήκει στον έμπειρο τεχνοκριτικό και εκδότη καλλιτεχνικών περιοδικών Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade και επαναλαμβάνεται αυτούσια σε πολλά σχετικά με το ζωγράφο κείμενα[1]. Άλλωστε, ένα μόλις χρόνο μετά το θάνατο του Θεόφιλου, ο Tériade σε συνέντευξή του στα «Αθηναϊκά Νέα» (1935) εξέφραζε με διορατικότητα την πεποίθηση πως οι σύγχρονοί του Έλληνες καλλιτέχνες αργά ή γρήγορα θα τοποθετήσουν τον ταπεινό Θεόφιλο «*στην πρέπουσα θέση, κοντά σε ό,τι υπάρχει ευγενέστερο στην ελληνική τέχνη από τους βυζαντινούς χρόνους ως σήμερα*»[2].

Ποια όμως είναι τελικά η θέση του ζωγράφου Θεόφιλου (π. 1871-1934) στην εικαστική μας παράδοση; Ειδικότερα, ποια σχέση έχει το έργο του με τη βυζαντινή-μεταβυζαντινή ζωγραφική, αλλά και με τις ποικίλες εκφάνσεις της σύγχρο-

---

* Η παρούσα μελέτη βασίζεται σε προγενέστερο άρθρο μου δημοσιευμένο στην εφημερίδα *«Η Θεσσαλία»*, ένθετο *Διαδρομές*, 19-20 Απριλίου 2014, 6-7. Ευχαριστώ θερμά τον Δρα Ι. Κλαψόπουλο, Προϊστάμενο της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, για την άδεια μελέτης των εικόνων του Λαογραφικού Κέντρου Κίτσου Μακρή. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στον Δρα Ι. Χουλιαρά, Προϊστάμενο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Θεσπρωτίας, στη συνάδελφο Β. Καραθανάση, στον Δρα Δ. Τσιλιβίδη και στους κ.κ. Ν. Παπαθεοδώρου, Ν. Βαραλή και Κ. Παπαγεωργίου για την πρόθυμη παραχώρηση πληροφοριών και φωτογραφικού υλικού, καθώς και στον κ. Δ. Παλιούρα και τη Δρα Μ. Μόσχου για τις γόνιμες συζητήσεις κατά τη διερεύνηση του θέματος. Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τον π. Αντώνιο Χατζημυτούλα και τους ιδιώτες συλλέκτες που με εμπιστεύθηκαν.

1. *Théofilos*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre (Juin-Septembre), Paris 1961 (texte d'E. Tériade). Την προγενέστερη δημοσίευση του κειμένου στα αγγλικά, βλ. E. Tériade, «Theofilos, Greek primitive painter», *Harper's Bazaar*, New York 1951, 156.

2. Βλ. Γ. Σαματούρας, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, Αθήνα 1974, 42-43 (όπου η αναδημοσίευση συνέντευξης του Tériade στην εφημερίδα «Αθηναϊκά Νέα» (20 Σεπτ. 1935) με τίτλο *Μία καλλιτεχνική αποκάλυψις, Ένας άγνωστος μεγάλος Έλλην λαϊκός ζωγράφος, Ο Θεόφιλος Χατζη-Μιχαήλ*).

νής του τέχνης; Υπήρξε πράγματι ο δημιουργός που με την αυθεντικότητα της τέχνης του «γεφύρωσε» *την απόσταση που χωρίζει το Βυζάντιο με τους μοντέρνους χρόνους*, στην ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής; Στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου δεν φιλοδοξούμε να δώσουμε απαντήσεις σε ζητήματα τόσο σύνθετα, θα επιχειρήσουμε όμως μια πρώτη προσέγγιση στην προβληματική που αυτά θέτουν μέσα από μια λιγότερο μελετημένη, αλλά εξίσου σημαντική, κατηγορία έργων του Θεόφιλου: τις εικόνες και τις τοιχογραφίες που ιστόρησε σε ναούς και εξωκκλήσια, καθώς τα έργα αυτά περιορισμένα από τη φύση τους σε προϋπάρχουσες φόρμες και σχήματα, φανερώνουν εναργέστερα κατά πόσον ο Θεόφιλος προσιδιάζει και θα μπορούσε να ενταχθεί στον κύκλο των εμπειροτεχνών εκείνων ζωγράφων, οι οποίοι κινούμενοι στον απόηχο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής υπηρέτησαν με παρρησία ψυχής την εικαστική μας παράδοση σε μια περίοδο μεταβατική, και μάλιστα «*στο κινούμενο έδαφος μιας ταχύτατα εξευρωπαϊζόμενης κοινωνίας*»[3], στο πέρασμα δηλαδή από τον 19ο στον 20ο αιώνα.

Εισαγωγικά στο θέμα μας, δεν θα ήταν χωρίς νόημα μια πρώτη ομαδοποίηση των «θρησκευτικού» περιεχομένου έργων του Θεόφιλου, τα οποία θα μπορούσαμε να εντάξουμε σε δύο βασικές κατηγορίες ανάλογα με το περιεχόμενο και τον προορισμό τους: στην πρώτη περιλαμβάνονται κυρίως φορητές εικόνες και τοιχογραφίες ναών, έργα δηλαδή που διακρίνονται για τον αμιγώς εκκλησιαστικό τους χαρακτήρα[4]. Στη δεύτερη συγκαταλέγονται πίνακες θρησκευτικών θεμάτων που αποδίδονται από τον Θεόφιλο με διάθεση αφήγησης γεγονότων, ανάλογη με αυτή που χαρακτηρίζει το κοσμικό του έργο[5]. Από τη θεματολογία τους τα έργα της κατηγορίας αυτής κατατάσσονται σε δύο επιμέρους ενότητες: στην πρώτη ανήκουν πίνακες εμπνευσμένοι από ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης[6], το έργο με τίτλο «*Το προσκύνημα της δεσποινήδος*»[7], καθώς και θέματα από την ιστορία της Εκκλησίας[8]. Στην δεύτερη κατατάσσονται πίνακες

---

3. Ν. Χατζηνικολάου, «Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», στο *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα 1982, 50.

4. Ενδεικτικά παραδείγματα βλ. Κ. Μακρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος 1939, εικ. 23, 36, 46-47, 51 (στο εξής: Μακρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*). *Θεόφιλος*, έκδοσις Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήναι ²1967, εικ. 70-73, 75-80, 167-173 (στο εξής: *Θεόφιλος*).

5. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984, 47-48 (στο εξής: Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*).

6. Βλ. ενδεικτικά, *Θεόφιλος*, εικ. 2, 109, 174, 251, 263, 264. Πρβλ. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, Δήμος Μυτιλήνης-Μουσείο Θεόφιλου, Μυτιλήνη 1986, εικ. 51, 125 (στο εξής: *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*).

7. Μ. Γ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ βιογραφούμενος*, Αθήνα 2004 [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], Παράρτημα εικόνων, τ. 2, εικ. 88. Στο ίδιο εικ. 90, 91, όπου τα εικονογραφικά πρότυπα του έργου (στο εξής: Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*). Α. Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*, Αθήνα 2007, εικ. στη σ. 139 (στο εξής: Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*).

8. *Θεόφιλος*, πίν. 13, 229, 249, 302. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, πίν. 113, 131.

με περιηγητικό ενδιαφέρον, όπως είναι τα ονομαστά προσκυνήματα της χριστιανοσύνης, για παράδειγμα το Άγιον Όρος[9], οι Άγιοι Τόποι (Ιεροσόλυμα, Καπερναούμ, Πανάγιος Τάφος, Ιορδάνης ποταμός[10]), τα περιώνυμα χριστιανικά μνημεία (Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη, καμπαναριό της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη[11]), αλλά και αντίστοιχα θέματα εμπνευσμένα από τη μουσουλμανική παράδοση, όπως η παράσταση του Χότζα στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως «*μεταυληθείσα εις Τουρκικόν Τσαμίον*»[12] και το «*Τσαμί του Αγκτσά*»[13]. Ήδη από την πρώτη αυτή ομαδοποίηση διαφαίνεται ότι τα «θρησκευτικού» χαρακτήρα έργα του Θεόφιλου καλύπτουν ευρύτατο φάσμα της καλλιτεχνικής του παραγωγής, αποτυπώνοντας τόσο το συλλογικό όσο και το προσωπικό του ενδιαφέρον, παρά τα όσα έχουν λεχθεί ότι ήταν «*ζωγράφος παγανιστικός*» και ακόμη ότι η ιδεολογία του «*δεν έχει καμιά μεταφυσική πλευρά*»[14].

Στην παρούσα μελέτη, η ενασχόλησή μας αποκλειστικά με την πρώτη κατηγορία έργων, δηλαδή με τις εικόνες και τοιχογραφίες, έχει ως κύριο στόχο να ξεδιπλώσει πτυχές μόνον της πιο υποτιμημένης και παραμελημένης πλευράς του «θεοφιλικού» έργου[15]. Η καταγραφή του διάσπαρτου αυτού υλικού σε ναούς, μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, αν και σε αρχικό στάδιο, αποδεικνύει τη σημαντική έκταση την οποία κατέχει το αγιογραφικό έργο του Θεόφιλου[16] στο σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής, ανατρέποντας προγενέστερες απόψεις περί του αντιθέτου[17] ή ότι ζωγράφιζε εικόνες «*μόνο για να πάρει λίγα χρήμα-*

9. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, πίν. 17.

10. *Θεόφιλος*, εικ. 240, 243, 245, 246, 256, 278, 304. Πρβλ. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, πίν. 29, 55, 97, 98, 109, 119, 175.

11. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, πίν. 172-173 και πίν. 27, αντιστοίχως .

12. *Θεόφιλος*, εικ. 217. *Θεόφιλος. Ζωγραφικοί πίνακες*, πίν. 117.

13. *Θεόφιλος*, εικ. 239.

14. Γ. Πετρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα 1978, 132-133 (στο εξής: Πετρής, *Θεόφιλος*).

15. Σχόλια για την αμφιλεγόμενη ή και αρνητική αξιολόγηση του αγιογραφικού έργου του Θεόφιλου, βλ. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 234-236, 241-243, 248-249 με αναφορές στην προηγούμενη βιβλιογραφία.

16. Βλ. συνημμένο συγκεντρωτικό πίνακα εικόνων και τοιχογραφιών του Θεόφιλου, τις οποίες έχουμε εντοπίσει στη βιβλιογραφία, αλλά και με πρωτογενή έρευνα που δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί.

17. Περί της εξαιρετικά περιορισμένης αγιογραφικής παραγωγής του Θεόφιλου, βλ. Πετρής, *Θεόφιλος*, 113, 132. Α. Καρακατσάνη, «Η ζωγραφική του Θεόφιλου», *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Από τον 19ο αιώνα στον 20ό*, τόμ. 1ος, Αθήνα 1974, 463. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 43, 48 και υποσημ. 69, όπου υπολογίζεται ότι τα θρησκευτικά θέματα στο έργο του Θεόφιλου καταλαμβάνουν μόνον το 6% στο σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Πρβλ. επίσης, Π. Κουρνιάκος, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος μεταξύ μύθου και πραγματικότητας. Μια προσέγγιση», *Τιμή στον Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, 21.

τα»[18]. Να σημειωθεί ότι ο Δ. Παλιούρας είναι από τους πρώτους που με γνώση επισημαίνει την έκταση του αγιογραφικού έργου του Θεόφιλου στη Μαγνησία και κάνει λόγο για «*ένα πλήθος αγιογραφιών και εικόνων, οι οποίες είναι ελάχιστα γνωστές ακόμη και σήμερα, αφού κανείς δεν έχει ασχοληθεί επισταμένως με την πτυχή αυτή του ζωγραφικού του έργου*»[19]. Παρομοίως, και η Μ. Μόσχου εύστοχα παρατηρεί πως η απουσία συστηματικής καταγραφής τους «*δυσχεραίνει την αποτίμηση των αγιογραφικών έργων του ζωγράφου, ωστόσο η εικόνα που έχουμε σταδιακά εμπλουτίζεται, θέτοντας υπό συζήτηση αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες η αγιογραφική παραγωγή του Θεόφιλου είναι εξαιρετικά περιορισμένη*»[20].

Πέραν όμως από την άρση των παραπλανητικών συμπερασμάτων, ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των αγιογραφικών έργων του Θεόφιλου και για έναν ακόμη λόγο: διασφαλίζει με αντικειμενικά κριτήρια τη διερεύνηση των επιρροών του, της συνέχειας ή και της ασυνέχειας που παρουσιάζει το έργο του σε σχέση με τη μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση, καθώς και το βαθμό αφομοίωσης και διερμηνείας των δυτικότροπων εικονογραφικών προτύπων, λογίων και λαϊκών, που είχε στη διάθεσή του και αναπαρήγαγε στο προσωπικό του εικαστικό ιδίωμα.

Εικάζεται πως ο Θεόφιλος παιδί ακόμη μαθήτευσε στην αγιογραφική τέχνη κοντά στον παππού του, τον Κωνσταντή Ζωγράφο από τα Μοσχονήσια. Ωστόσο, η άποψη αυτή, η οποία συχνά επανέρχεται στα κείμενα για το ζωγράφο, αμφισβητείται τόσο από την παλαιότερη όσο και από τη σύγχρονη έρευνα[21]. Σύμφωνα με τη Μ. Μόσχου «*Μαθητεία, με την έννοια της συστηματικής εκπαίδευσης, κοντά στον αγιογράφο παππού δε βεβαιώνεται από καμιά σχετική πηγή*»[22]. Εξάλλου, όπως ο Γ. Πετρής επισημαίνει «*η ζωγραφική που ασκούσε ο Κωνσταντής Ζωγράφος δεν ήταν καθόλου ίδια μ' αυτήν που θα κάνει αργότερα ο*

18. Πετρής, *Θεόφιλος*, 131-132. Ο Γ. Πετρής θεωρεί «*ολότελα ένθετο είδος της ζωγραφικής του, τις φορητές θρησκευτικές εικόνες που κατασκευάζει μονάχα για οικονομικούς λόγους*» και θεωρεί ότι «*το ζήτημα έχει περισσότερο ιδεολογική σημαία*», βλ. στο ίδιο, 51. Πρβλ. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 242, 248-249, όπου τεκμηριωμένες αντιρρήσεις στα ανωτέρω.

19. Δ. Παλιούρας, «Το θρησκευτικό έργο του ζωγράφου Θεόφιλου στη Μαγνησία», *Εν Βόλω* 12 (2004), 90 (στο εξής: Παλιούρας, «Το θρησκευτικό έργο του ζωγράφου Θεόφιλου»).

20. Μ. Γ. Μόσχου, «Το αγιογραφικό έργο του Θεόφιλου και η δημοσίευση έξι εικόνων στον κατάλογο της έκθεσης του Τελλογλείου "Τιμή στον Tériade"», *Ιστορία της Τέχνης* 4 (2015), 127, 131 σημ. 59-60. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 236.

21. Κ. Μακρής, «Η παιδική ηλικία του Θεόφιλου», *Θεσσαλικά Γράμματα* 5 (1945), 7. Κ. Μακρής, «Θεόφιλος», *Μικρά Μελετήματα*, Βόλος 1960, 63. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 185-188, 191-192, 200-202, 204-205, 208 υποσημ. 168, 382-383, όπου συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία.

22. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 201.

Θεόφιλος. Η ζωγραφική του παππού ήταν, κατά πιθανότητα που αγγίζει τη βεβαιότητα, μικτή μεταβυζαντινή, ούτε ολότελα παραδοσιακή ούτε ολότελα δυτική», καθώς «*στο Αϊβαλί … μετά το 1827, δεν φαίνεται πουθενά πια γνήσια παραδοσιακή ζωγραφική, δηλαδή εικόνες μεταβυζαντινές-λαϊκές. … Οι εικόνες που υπήρχαν στις εκκλησιές του Αϊβαλιού και του Νησιού (Μοσχονήσια), μα και όσες φορητές είδαμε να διασώζονται απ' την καταστροφή του 1922, καμωμένες την εποχή του Κωνσταντή, ήταν ψευτοαναγεννησιακές*»[23]. Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα η Μ. Μόσχου θέτει το αυτονόητο: «*Δεδομένης της πληθώρας αναφορών στον αγιογράφο πρόγονο είναι παράδοξο ότι σε κανένα δημοσίευμα για τον Θεόφιλο δεν συμπεριλήφθηκε κάποιο από τα έργα της πλούσιας –καθώς υποστηρίζεται– παραγωγής του παππού του, ιδιαίτερα λαμβάνοντας υπόψη ότι μια πηγή εντοπισμού για κάποιο δείγμα της εργασίας του ήταν και το συγγενικό περιβάλλον*»[24]. Στο πλαίσιο αυτό δεν θα ήταν ίσως άστοχο να διερευνηθεί η ταυτότητα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Μοσχονησίου, ο οποίος το 1867 υπογράφει την εικόνα του αγίου Τρύφωνα στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Θεράποντα Μυτιλήνης[25], ακολουθώντας τις τάσεις της λεγόμενης «αγιορειτικής ζωγραφικής», η οποία γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά το 19ο αιώνα[26]. Εάν η μελλοντική έρευνα ταυτίσει τον Κωνσταντίνο Μοσχονήσιο με τον ομώνυμο ομότεχνό του Κωνσταντή από τα Μοσχονήσια, παππού του Θεόφιλου, τότε θα αποδειχθούν εύστοχες οι πρόδρομες παρατηρήσεις του Γ. Πετρή για το ύφος της αγιογραφικής τέχνης του προγόνου.

Ενδιαφέρουσα, όσον αφορά στο ζήτημα της «μαθητείας» του Θεόφιλου, είναι και η παρατήρηση του Κ. Μακρή, την οποία υιοθέτησε και ο R. Crichton, ότι οι ζωγραφιές τριών εκκλησιών στη Μυτιλήνη, του Αγίου Θεράποντα, του Αγίου Συμεών και του παρεκκλησίου της Παναγίας «*είναι οι πρώτοι και μοναδικοί δάσκαλοι του Θεόφιλου*», άποψη στην οποία επανέρχεται και σε επόμενο κείμενο: «*Το πνεύμα της παράδοσης το έζησε σαν κλίμα, στις ζωγραφιές που έβλεπε στα σπίτια, στα μαγαζιά, στα μοναστήρια*»[27]. Ώστε οι εικαστικές αρχές που

23. Πετρής, *Θεόφιλος*, 17-18, εικ. 1.

24. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 216, με την παρατήρηση ότι οι μέχρι σήμερα εκτιμήσεις γύρω από το πρόσωπο του επιτυχημένου αγιογράφου Κωνσταντή Ζωγράφου βασίζονται ουσιαστικά σε «*αόριστες, υποτιθέμενες πληροφορίες, συχνά από αδιευκρίνιστες πηγές και όχι στην τεκμηρίωση βάσει έργων*».

25. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 38, εικ. 36.

26. Η τάση αυτή εκπροσωπείται από το έργο δύο δραστήριων συνεργείων αγιορειτών ζωγράφων, με καταγωγή το ένα από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής και το άλλο από το Καρπενήσι Αγράφων, βλ. Ι. Α. Παπάγγελος, «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους», *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι., Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοεμβρίου 1997), Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1998, 255.

27. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 201-202, όπου εκτός από τις απόψεις του Κ. Μα-

διέπουν το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Θεόφιλου, κοσμικής και θρησκευτικής, και ανταποκρίνονται στις αναζητήσεις του μοντερνισμού (δυσδιάστατη προοπτική, σχηματοποίηση, αφαίρεση, καθαρά χρώματα) φαίνεται ότι στο δικό του έργο πηγάζουν αποκλειστικά και μόνον από το γεγονός ότι είναι φορέας της πλούσιας κληρονομιάς της μεταβυζαντινής και λαϊκής ζωγραφικής, ανθηρής στην εποχή του τόσο στον τόπο που γεννήθηκε και μεγάλωσε όσο και στον τόπο υποδοχής του, το Πήλιο, όπου και τα παλαιότερα σωζόμενα έργα της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Ειδικά στο Πήλιο, το κοσμικό και εκκλησιαστικό έργο του Παγώνη και του γιου του Θανάση Παγώνη, με καταγωγή από τους Χιονιάδες, σημάδεψε την τοπική ζωγραφική παράδοση ολόκληρο το 19ο αιώνα[28]. Το κρίσιμο όριο στην περίπτωση του Θεόφιλου είναι σε ποιο βαθμό αφομοιώνει την παράδοση και συγχρόνως αυτονομείται από αυτήν, υιοθετώντας έναν δικό του τρόπο εργασίας τόσο στο επίπεδο της τεχνικής όσο και της τεχνοτροπίας, δημιουργώντας το προσωπικό του εικαστικό ιδίωμα, απολύτως διακριτό εξίσου στο κοσμικό και στο αγιογραφικό του έργο.

Στο τελευταίο συγκαταλέγονται κυρίως φορητές εικόνες σε ξύλο (εναλλακτικά και σε χαρτόνι ή ύφασμα) και σπανιότερα τοιχογραφίες. Από την άποψη αυτή είναι αξιοσημείωτο πόσο διαφοροποιείται ο Θεόφιλος από τους προγενέστερους παραδοσιακούς τεχνίτες[29], οι οποίοι επιδίδονται κυρίως στην τοιχογράφηση ναών και παράλληλα στην κατασκευή εικόνων[30]. Επιπλέον, όσες τοιχογραφίες έχουν διασωθεί στο Πήλιο και στη Μυτιλήνη[31], έχουν χαρακτήρα αποσπασματικό, παρότι ο Θεόφιλος υπήρξε εξαίρετος και ευρηματικός τοιχογράφος στην κοσμική του ζωγραφική. Είναι περισσότερο «εικόνες» στον τοίχο παρά τμήματα τοιχογραφιών που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μέρος έστω ενός εικονογραφικού προγράμματος με συνοχή σύμφωνα με την παράδοση. Χαρακτηριστικά δείγματα αποτελούν η μεμονωμένη παράσταση του αγίου Αχιλλείου στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην Άλλη Μεριά (π. 1910)[32] και οι αποσπασματικές

κρή και R. Crichton, υπομνηματίζονται σχετικά παραθέματα με ανάλογες διαπιστώσεις των Τ. Σπητέρη, Φ. Χαριτωνίδη και Ι. Κόντη.

28. Κ. Α. Μακρής, *Η Λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 209-221 (στο εξής: Μακρής, *Λαϊκή τέχνη*).

29. Για τη γενικότερη συζήτηση του ζητήματος αυτού, βλ. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 246, 263-295.

30. Πρβλ. το παράδειγμα των ζωγράφων από το Καπέσοβο, οι οποίοι στους ναούς όπου εργάστηκαν εκτός από την τοιχογράφηση ιστορούσαν συνήθως και τις εικόνες του τέμπλου, βλ. Α. Κατσελάκη-Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009, 23-24, 27-28, με προγενέστερη βιβλιογραφία (στο εξής: Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*).

31. Βλ. συνημμένο πίνακα στο τέλος του παρόντος άρθρου, αριθ. 11-14, 20 (Πήλιο), 46-47, 49-53 (Μυτιλήνη).

32. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στις Μηλιές του Πηλίου. Νέα άγνωστα έργα του*,

απεικονίσεις των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, Δημητρίου και Γεωργίου, και αρχαγγέλου Μιχαήλ στο εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, στον οικισμό Κέντρο στη Γέρα Λέσβου (π. 1932)[33]. Από την άποψη αυτή, ο Θεόφιλος βρίσκεται εγγύτερα στον προγενέστερο ομότεχνό του στο Πήλιο Θανάση Παγώνη (β′ μισό 19ου αι.), ο οποίος παράλληλα με τη διακοσμητική εντοίχια ζωγραφική των αρχοντικών επιδιδόταν σχεδόν αποκλειστικά και στην παραγωγή φορητών εικόνων, σπανιότερα όμως τοιχογραφιών σε ναούς[34].

Στο Πήλιο αρχικά και στη συνέχεια στη Μυτιλήνη, ο Θεόφιλος μας παραδίδει ένα σημαντικό σύνολο εικόνων και τοιχογραφιών που σύμφωνα με τις επιγραφικές μαρτυρίες τοποθετούνται μεταξύ των ετών 1897 και 1932, γεγονός που αποδεικνύει ότι σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του παραγωγής, παράλληλα με τα κοσμικά έργα επιδίδεται και στη φιλοτέχνηση εκκλησιαστικών, με την πλειονότητα των φορητών εικόνων να προορίζονται για ιδιωτικά εικονοστάσια[35]. Βάσει των επιγραφικών δεδομένων δεν θα αποκλείαμε εικόνες και τοιχογραφίες να αποτελούν την αφετηρία της δραστηριότητάς του στους τόπους όπου πρωτοεμφανιζόταν. Στις Μηλιές, για παράδειγμα, όπου κατέφθασε το 1897, μετά το άδοξο τέλος του ελληνοτουρκικού πολέμου[36], υπογράφει το ίδιο έτος την εικόνα *των αγίων και ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης* στο ναό των Ταξιαρχών (Εικ. 1), η οποία αποτελεί και την παλαιότερη του Μυτιληνιού ζωγράφου που αναγράφει το πατρώνυμο και το οικογενειακό του επίθετο: *Έργον Θεοφίλου Γαβριήλ Κεφάλα*[37]. Παρομοίως, στην περιοχή Γέρα της Λέσβου, λίγο μετά την επιστροφή του στη Μυτιλήνη (1926/27), ιστορεί την τοιχογραφία *του αρχαγγέλου Μιχαήλ* στο εξωκκλήσι του Άη Γιάννη του Μικρού (1928)[38].

Λάρισα 2012, 45-47, εικ. 14 (στο εξής: Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*). Λ. Παπαστάθης, «Ο Θεόφιλος στο Πήλιο», *Η Λέξη* 172 (2002), 935-936.

33. Α. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Αγιογραφίες του ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ», *Αρχαιολογία* 51 (1994), εικ. 3, 6-8 (στο εξής: Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Αγιογραφίες»)

34. Μακρής, *Λαϊκή τέχνη*, 220. Πιθανόν το φαινόμενο να απηχεί τη γενικότερη υποτίμηση της εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής την ίδια περίοδο, βλ. σχετικά, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 22. Να σημειωθεί ότι στις αρχές του 19ου αιώνα, ο πατέρας Παγώνης έπραττε το αντίθετο, αφήνοντας στο Πήλιο σπουδαία τοιχογραφημένα μνημεία, όπως ο Άγιος Δημήτριος στο Νεοχώρι (1801), η Αγία Μαρίνα στον Κισσό (1802) κ.ά., Βλ. Μακρής, *Λαϊκή τέχνη*, 210.

35. Βλ. τον συγκεντρωτικό πίνακα με εικόνες και τοιχογραφίες του Θεόφιλου στο τέλος του κειμένου. Προγενέστερη ομαδοποίηση των αγιογραφικών έργων του Θεόφιλου, βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 48, σημ. 71. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 236-237, 248.

36. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, 61-105.

37. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, 76-77, εικ. 24.

38. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Αγιογραφίες», 29, εικ. 1. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, Παράρτημα Εικόνων, τ. 2, εικ. 57a.

Η θεματική ομαδοποίηση του αγιογραφικού έργου του Θεόφιλου περιλαμβάνει: απεικονίσεις του *Χριστού Παντοκράτορος*, της *Παναγίας Βρεφοκρατούσας*, αγίων και νεομαρτύρων, μεμονωμένα θέματα από τη ζωή του Χριστού (*Βάπτιση, Έγερση του Λαζάρου, Κρίση του Πιλάτου, Άρνηση του Πέτρου, Ανάσταση*), της Παναγίας (*Ευαγγελισμός, Κοίμηση, η Παναγία και οι Θεοπάτορες*), των αγίων (βιογραφική σκηνή *αγίας Μαρίνας*, *η Πυρφόρος Ανάβαση του Προφήτη Ηλιού*), καθώς και παραστάσεις από τη δογματική διδασκαλία της Εκκλησίας (*Αγία Τριάδα*) και τις πανηγύρεις του εκκλησιαστικού εορτολογίου (*Σύναξη Ασωμάτων*)[39]. Ως προς τη διάταξη των θεμάτων, χαρακτηριστικές είναι οι σύνθετες εικόνες του Θεόφιλου, όπου σε δύο ζώνες συνυπάρχουν είτε ισάριθμοι άγιοι είτε το κύριο θέμα και άγιοι σε μικρότερη κλίμακα[40], κατά το πρότυπο των χάρτινων εικόνων, οι οποίες στην εποχή του γνώρισαν ευρύτατη διάδοση.

Συνεξετάζοντας τις γνωστές μέχρι σήμερα εικόνες του Θεόφιλου, έχει ενδιαφέρον να διερευνήσουμε όχι μόνον τη θεματολογία, αλλά και τα επιμέρους εικονογραφικά του πρότυπα. Εξαρχής διαπιστώνουμε ότι, όπως στο κοσμικό έτσι και στο εκκλησιαστικό του έργο, θέματα επανέρχονται και επαναλαμβάνονται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις. Η επανάληψη όμως πανομοιότυπων ή παρόμοιων εικονογραφικών τύπων, όπως και η δημιουργία παραλλαγών ενός εικονογραφικού θέματος, αποτελούν πάγια τακτική των μεταβυζαντινών ζωγράφων με τη χρήση ανθιβόλων και σχεδίων[41]. Ωστόσο, στην περίπτωση του Θεόφιλου, η ευρεία κυκλοφορία της έντυπης θρησκευτικής εικονογραφίας φαίνεται να αντικαθιστά τα παραδοσιακά σχέδια εργασίας.

Οι *άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη*, για παράδειγμα, εικονίζονται σχεδόν πανομοιότυπα σε δύο εικόνες στις Μηλιές, η προαναφερθείσα στο ναό των Ταξιαρχών (1897) και η δεύτερη στο ναό του Αγίου Γεωργίου (1898)[42], ενώ μία ακόμη εκτίθεται στο Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή (1898)[43] (Εικ. 2). Στα τρία έργα, το γενικό σχήμα παραπέμπει, εικονογραφικά και υφολογικά, σε αντίστοιχες παραστάσεις σύγχρονων χάρτινων εικόνων[44] και σχεδόν πανομοιότυπο επα-

---

39. Τα αντίστοιχα έργα βλ. στο συνημμένο συγκεντρωτικό πίνακα εικόνων-τοιχογραφιών.

40. Βλ. συνημμένο πίνακα, αριθ. 21, 34, 35, 57, 60, 61.

41. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 43. Για τα ανθίβολα και τα σχέδια εργασίας, την τεχνική και τη χρήση τους, βλ. Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα 1995, 31-62. Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, 21-44. Μ. Βασιλάκη, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 2015, 17-31.

42. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 24 και 38, αντίστοιχα.

43. Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*, εικ. στη σελ. 82.

44. Ντ. Παπαστράτου, *Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά (1665-1899)*, Ι, Αθήνα 1986, αρ. 333-345, 347 (στο εξής: Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*).

ναλαμβάνεται τριάντα περίπου χρόνια αργότερα στην τοιχογραφημένη παράσταση των αγίων (π. 1930) στο εξωκκλήσι των Ταξιαρχών στη Γέρα Λέσβου[45], επιβεβαιώνοντας την ισχύ των προτύπων στο πεδίο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Παρομοίως, παρατηρώντας την εικόνα της *Παναγίας Οδηγήτριας* στη Συλλογή του Λαογραφικού Κέντρου Κίτσου Μακρή (1912)[46] (Εικ. 3) διαπιστώνουμε ότι ελάχιστα διαφοροποιείται τυπολογικά από δύο ακόμη ομόθεμες εικόνες, η πρώτη στο Μουσείο της Βαρειάς στη Μυτιλήνη και η άλλη στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη[47]. Συνοπτικότερες παραλλαγές του ίδιου θέματος, που τυπολογικά παραπέμπει σε αθωνικά χαρακτικά του 19ου αιώνα[48], αποτελούν τρεις ακόμη δίζωνες εικόνες της Παναγίας βρεφοκρατούσας με αγίους, η μία σε ιδιωτική συλλογή (1915)[49] (Εικ. 4) και οι άλλες δύο στις συλλογές Ελευθεριάδη και Γιαννουλέλη[50], καθιστώντας τελικά την απεικόνιση της Οδηγήτριας ένα από τα δημοφιλέστερα θέματα του ζωγράφου μας.

Η παράσταση του *αγίου Δημητρίου* με στρατιωτική εξάρτυση έφιππου να ακοντίζει το Βούλγαρο ηγεμόνα Ιωαννίτζη απαντά με ελάχιστες διαφοροποιήσεις σε τρεις συνολικά εικόνες: η πρώτη ανήκει στη συλλογή Αικ. Βογιατζή[51], η άλλη εντοπίστηκε στο ναό των Ταξιαρχών στις Μηλιές (1897)[52] και η τρίτη, με χρονολογία 1918, περιήλθε στο ζωγράφο Αγήνορα Αστεριάδη, έπειτα από δωρεά του Κίτσου Μακρή, σύμφωνα με ανέκδοτες επιστολές στο αρχείο του λαογράφου[53]. Τα εικονογραφικά και καλλιτεχνικά πρότυπα των παραπάνω τριών έργων, από τα οποία τα δύο τελευταία συνδυάζουν και το θαύμα της διάσωσης του αρχιερέα Κυπριανού καθήμενου στα νώτα του αλόγου, ανάγονται σε λαϊκότροπες μεταβυζαντινές εικόνες και χαλκογραφίες[54].

---

45. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Αγιογραφίες», 29, εικ. 3. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, Παράρτημα Εικόνων, τ. 2, εικ. 61α.

46. Μακρής, *Λαϊκή Τέχνη*, εικ. στη σ. 196.

47. Βλ. αντιστοίχως, *Θεόφιλος*, εικ. 173 και Κ. Καμάρα-Ε. Κανάκης, *Δωρεά Αλέξανδρου και Δωροθέας Ξύδη*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Η μόνιμη συλλογή, ΙΙΙ, Θεσσαλονίκη 2003, 123.

48. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, αρ. 109-121.

49. Μακρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 46-47.

50. Βλ. *Θεόφιλος*, εικ. 169 και 171, αντιστοίχως.

51. *Θεόφιλος*, εικ. 76.

52. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 29-30.

53. Μακρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 51. Πρβλ. προσωπικό αρχείο Κ. Μακρή, Φακ. Αλληλογραφία Αγήνορα Αστεριάδη, επιστολές με αρ. 9 (9 Μαρτίου 1939) και αρ. 14 (11 Σεπτεμβρίου 1939).

54. Συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Ευ. Κυριακούδης, «Φορητές και χάρτινες εικόνες,

Παρομοίως, η τοιχογραφημένη σύνθεση με την αντικρυστή απεικόνιση των *αγίων Δημητρίου και Γεωργίου* στο εξωκκλήσι των Ταξιαρχών στη Γέρα (1930)[55] αντιγράφει αγιορειτικά χαρακτικά του 19ου αιώνα, όπως η ομόθεμη επιζωγραφισμένη χαλκογραφία στη Συλλογή της Ντ. Παπαστράτου (μέσα 19ου αι.)[56].

Τυποποίηση και επανάληψη χαρακτηρίζει και την απόδοση των ημίτομων ή ολόσωμων ιεραρχών, τους οποίους ο Θεόφιλος εικονίζει κατά κανόνα σε αυστηρά μετωπική στάση, ενδεδυμένους φελόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο, να ευλογούν με το δεξί χέρι υψωμένο μπροστά στο στήθος και κρατώντας κώδικα Ευαγγελίου στο αριστερό. Αντιπροσωπευτικά δείγματα του τύπου αποτελούν δύο εικόνες του *αγίου Νικολάου* στις Μηλιές, η πρώτη στο ναό των Ταξιαρχών και η άλλη στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου[57], καθώς και δύο εικόνες του *αγίου Ελευθερίου*, εκ των οποίων η πρώτη βρίσκεται στη συλλογή Ν. και Ελ. Αδαμαντιάδη και άλλη στο Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή[58]. Ανάλογες, αν και σπανιότερες, είναι και οι απεικονίσεις ολόσωμων ιεραρχών, με ωραίο υπόδειγμα αυτήν του *αγίου Βασιλείου* (1911) στο τέμπλο της Αγίας Παρασκευής στον οικισμό Λιά Θεσπρωτίας[59] (Εικ. 5). Κοινό είναι και το εικονογραφικό σχήμα στην απεικόνιση των αγίων γυναικών: αυστηρά μετωπικές, με σταυρό στο ένα χέρι και κλαδί φοίνικα, σύμβολο του μαρτυρίου, στο άλλο. Ωραία δείγματα, η *αγία Μαρία Μαγδαληνή* στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μακρινίτσα και η *αγία Βαρβάρα* σε εικονίδιο ιδιωτικής συλλογής[60]. Οι μεμονωμένες απεικονίσεις αγίων αποτελούν την πολυπληθέστερη κατηγορία φορητών εικόνων του Θεόφιλου.

Από το θεματολόγιο του ζωγράφου, που στο κοσμικό του έργο με πάθος και έμπνευση αφηγήθηκε στιγμές της ελληνικής επανάστασης, δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν οι μορφές νεομαρτύρων της εκκλησίας κατά την περίοδο της

εικονογραφημένα χειρόγραφα», *Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, 88, εικ. 46, 49, 53, 64, 80, 88. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, αρ. 240-242, 243-244, 246.

55. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Αγιογραφίες», εικ. 6-7.

56. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, ΙΙ, σ. 591. Για ανάλογα παραδείγματα, βλ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, αρ. 349-351, σ. 315-317.

57. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 25-26, 40-41.

58. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 42-43. Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*, εικ. στη σελ. 82.

59. Δ. Κωνστάντιος, «Ανακαλύφθηκαν άγνωστες εικόνες του Θεόφιλου. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ στην Ήπειρο», *Ο Ταχυδρόμος* 1 (1990), 26-29. Δ. Τσιλιβίδης, «Θεόφιλος στη Μουργκάνα», *Βίγλα* 16 (Δεκέμβριος 2003), 41-44, εικ. στις σελ. 42 (άγιος Βασίλειος) και σελ. 43, όπου ολόσωμος και ο άγιος Παντελεήμων (στο εξής: Τσιλιβίδης, «Θεόφιλος στη Μουργκάνα»).

60. Βλ. αντιστοίχως, Θεόφιλος, εικ. 71. Αθ. Ε. Καραθανάσης, «Τρεις άγνωστες εικόνες του Θεόφιλου (και τρεις θεοφιλικές σημειώσεις)», *Αλεβεβάν* 3-4 (1991), πίν. 3-4.

Τουρκοκρατίας. Έτσι, έπειτα από παραγγελία του Βασίλη Τσιλιβίδη, ο Θεόφιλος το 1910 ζωγράφισε για το ναό της Αγίας Παρασκευής στον Λιά Θεσπρωτίας δύο δημοφιλείς νεομάρτυρες που συνδέονται ο ένας με τον τόπο διαμονής του δωρητή και ο άλλος με τον τόπο καταγωγής του: τον *άγιο Απόστολο το Νέο* από τον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου και τον *άγιο Γεώργιο εξ' Ιωαννίνων*, εκπληκτικά όμοιο με τους ηρωικούς φουστανελάδες αγωνιστές του '21[61] (Εικ. 6).

Ωστόσο, εκεί που εμφανώς ο Θεόφιλος απομακρύνεται από τα παραδεδομένα πρότυπα είναι οι πολυπρόσωπες παραστάσεις. Για παράδειγμα, στην *Έγερση του Λαζάρου* (1918) στο ναό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στην Ανακασιά Πηλίου[62] (Εικ. 7α-β), απλοποιεί τη σύνθεση, μειώνει τους συμμετέχοντες στη σκηνή, εικονίζει τον Χριστό σε κατατομή, παραλείπει τις αδελφές του Λαζάρου από την καθιερωμένη θέση «*εις τους πόδας*» του Ιησού. Παρομοίως, στην *Κοίμηση της Θεοτόκου* (1931), σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μυτιλήνης[63], νεωτερισμό αποτελεί η έκκεντρη οργάνωση της σύνθεσης, όπως και η διάσπαση του επεισοδίου του βέβηλου Ιεφωνία, ο οποίος τοποθετείται μεν στην παραδεδομένη θέση μπροστά από τη νεκρική κλίνη της Θεοτόκου, ο άγγελος όμως με τη σπάθη στο χέρι εικονίζεται πίσω από αυτή, δίπλα στο Χριστό. Πρωτότυπη αποδεικνύεται και η *Σταύρωση*[64], καθώς απομακρύνεται αισθητά από την καθιερωμένη εικονογραφία ενσωματώνοντας παραπληρωματικά στοιχεία που συνοψίζουν με τρόπο απλοϊκό τη βιβλική αφήγηση για την έκπτωση του ανθρώπου από τον Παράδεισο, τα Πάθη του Χριστού και το αναστάσιμο μήνυμα του Σταυρού. Σύμβολα όπως η λόγχη, ο σπόγγος, η στήλη της μαστίγωσης του Χριστού και ο αλέκτωρ ως υπόμνηση της Άρνησης του Πέτρου, αποτελούν στοιχεία που εντοπίζονται και σε χαλκογραφημένες παραστάσεις του 19ου αιώνα[65]. Εδώ, σε συνδυασμό με τον όφι, το κρανίο του Αδάμ στο κάτω μέρος του σταυρού και τα πολύχρωμα πασχαλινά λουλούδια που ευφραίνουν την παράσταση, θυμίζουν στη λαϊκή ψυχή το θάνατο ως αποτέλεσμα του προπατορικού αμαρτήματος, αλλά και τη σταυρική θυσία του Χριστού ως προϋπόθεση της Ανάστασης του σύμπαντος κόσμου. Η σύνθεση είναι αποτέλεσμα συνδυασμού της παράστασης «*Ηλί, Ηλί, λαμά σαβαχθανί*» και μοτίβων της κεντητικής της εποχής σύμφωνα με την

61. Τσιλιβίδης, «Θεόφιλος στη Μουργκάνα», 44. Γενικά για το θέμα, βλ. Μ. Γαρίδης-Α. Παλιούρας, «Εικονογραφία Νεομαρτύρων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980), 169-205.

62. Ευχαριστώ τον ιερέα του ναού π. Αντώνιο Χατζημυτούλα για την υπόδειξη της εικόνας, όπως και για τη συνεργασία, τις πληροφορίες και τις διευκολύνσεις που μου παρείχε κατά την επιτόπια έρευνα.

63. Βλ. http://immyt.net/museum/Byzantine/Koimisis-perigr.htm (τελευταία πρόσβαση: Μάρτιος 2017). Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*, εικ. στη σελ. 126.

64. *Θεόφιλος*, 167.

65. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, ΙΙ, αρ. 586-587, 592.

Ε. Κούντουρα [66], φαίνεται όμως ότι ενσωματώνει πλείστα στοιχεία και από τη λαϊκή έγχρωμη ξυλογραφία «*L'Horloge de la Passion*» (*Ο κύκλος του Πάθους*) (π. 1820), του Γάλλου χαράκτη François Georgin[67].

Επιχειρώντας μια γενικότερη αποτίμηση των εικονογραφικών προτύπων του Θεόφιλου θα λέγαμε πώς ιδιαίτερα τα αγιορειτικά χαρακτικά του 19ου αιώνα και οι εκλαϊκευμένες παραλλαγές τους αποτελούν την κύρια πηγή των συνθέσεων του[68]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της δυτικότροπης *Ανάστασης του Χριστού* στο ναό της Παναγίας στη Μακρινίτσα, καμωμένη από τον Θεόφιλο το 1911, η οποία αντιγράφει πιστά αγιορειτικό χαρακτικό των μέσων του 19ου αιώνα[69] (Εικ. 8, 9). Ο δυτικής προέλευσης εικονογραφικός τύπος του Αναστάντος Χριστού να εξέρχεται από μαρμάρινη σαρκοφάγο, ιδιαίτερα προσφιλής στους Κρητικούς και Επτανήσιους ζωγράφους του 17ου αιώνα, έγινε του συρμού στα επόμενα χρόνια, χάρη στην ευρεία κυκλοφορία δυτικών χαρακτικών με το ίδιο θέμα αλλά και ενθυμίων του Παναγίου Τάφου, την είσοδο του οποίου κοσμούσε εικόνα με ανάλογη δυτικού τύπου Ανάσταση[70]. Χαλκογραφίες και λαϊκές λιθογραφίες εμπνέουν και την αφηγηματική παράσταση της λαμπροντυμένης *αγίας Μαρίνας* να κατατροπώνει τον «αρχέκακον» δράκοντα με «*σφύραν χαλκήν*», θέμα που ανάγεται στη μεσοβυζαντινή εικονογραφία, γνωρίζει όμως ιδιαίτερη διάδοση στα μεταβυζαντινά χρόνια[71].

Οφείλουμε ωστόσο, να επισημάνουμε πως τα πρότυπά του ο Θεόφιλος δεν τα αντιγράφει μιμητικά. Τα προσλαμβάνει γόνιμα και τα αναβαπτίζει στο προσωπικό του ζωγραφικό ιδίωμα. Άλλοτε πάλι, τα ανανεώνει δημιουργικά υιοθετώντας επιλεκτικά επιμέρους στοιχεία τα οποία εντάσσει σε νέα σύνθεση. Τον εκλεκτικισμό του επιβεβαιώνει η εικόνα της *Έγερσης του Λαζάρου* (1918) στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Ανακασιά, για τη σύνθεση της οποίας ο

66. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 44-45, εικ. 44.

67. P. Mainardi, «From Popular Prints to Comics», εικ. 9, *στο*: http://www.19thc-artworldwide.org (τελευταία πρόσβαση: Ιούλιος 2017).

68. Γενικά για την επίδραση των χαρακτικών στην τέχνη των εικόνων, βλ. Α. Τούρτα, «Η ζωγραφική των εικόνων το 19ο αιώνα και τα χαλκογραφικά της πρότυπα: η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86.

69. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, αρ. 48.

70. Α. Δ. Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην Ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7 (1978), 325-397. Πρβλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήναι 2002, 201-204.

71. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, αρ. 279. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, Παράρτημα Εικόνων, τ. 2, εικ. 66a. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, "Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth", *Byzantion* 32 (1962), 251-259. Τζ. Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 212-217.

Θεόφιλος αντλεί ορισμένα μόνον στοιχεία από παλαιότερη ομόθεμη στο επιστύλιο του τέμπλου του ναού (μέσα $19^{ου}$ αι.). Περισσότερο εντυπωσιακή ωστόσο, είναι η πρόσληψη και η μεταφορά προτύπων αναγεννησιακών, και γενικότερα δυτικοευρωπαϊκών στο έργο του, όπως συμβαίνει με την παράσταση του *Μυστικού Δείπνου* στη Συλλογή Α. Εμπειρίκου[72] (Εικ. 10), υπόδειγμα της οποίας θα ήταν κάποιο ευρείας κυκλοφορίας τύπωμα της εξαίρετης σύνθεσης του Leonardo da Vinci στην Santa Maria delle Grazie στο Μιλάνο (1495-1498)[73]. Το έργο αυτό, όπως και δύο σκηνές από τα *Πάθη του Χριστού* σε ενιαίο πίνακα (1932) στο Μουσείο της Βαρειάς[74], η πρώτη από τις οποίες αντιγράφει πρότυπο του ζωγράφου και χαράκτη Gustave Doré[75], αποδεικνύουν περίτρανα πως παρά τη γοητεία που φαίνεται να ασκούν στο λαϊκό ζωγράφο τα δυτικά ή δυτικότροπα έργα[76], όταν επιχειρεί να τα μεταγράψει τα υποτάσσει στον κυρίαρχο ζωγραφικό του τρόπο. Παράλληλα, τα δύο τελευταία έργα, όπως επίσης η *Έγερση του Λαζάρου* και η *Σταύρωση*, υποδεικνύουν αφενός τους χαλαρούς δεσμούς του Θεόφιλου με τη μεταβυζαντινή εικονογραφία και αφετέρου τη γόνιμη πρόσληψη των δυτικότροπων προτύπων, τόσο της επίσημης θρησκευτικής ζωγραφικής της εποχής του όσο και των «λαϊκότερων» εκδοχών της.

Στις παραπάνω περιπτώσεις, αλλά και στο σύνολο του έργου του, οι κοντόσωμες συνήθως μετωπικές και δυσανάλογες μορφές, τα μεγάλα συχνά δύσμορφα πρόσωπα, η αδρότητα της γραμμής και ενίοτε η τολμηρή χρωματική διαπραγμάτευση των θεμάτων, συνοψίζουν τα κύρια εκφραστικά του μέσα, τα οποία είναι τόσο ευδιάκριτα, ώστε με ασφάλεια μπορούμε να αποδώσουμε στο χρωστήρα του ακόμη και ανεπίγραφα έργα, όπως τις τέσσερις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας Μηλεών[77]. Ανάμεσά τους,

72. *Θεόφιλος*, εικ. 168.

73. Την παράσταση αντιγράφουν συχνά το $19^{ο}$ αιώνα ακαδημαϊκοί ζωγράφοι, όπως ο ιερομόναχος Ευθύμιος Παπακωστόπουλος, ο Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος και άλλοι ομότεχνοί τους, βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά το $19^{ο}$ αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011, 414, 590, εικ. Δ.3 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*).

74. Πρόκειται για τα θέματα: «*Ο Ι[η]σούς Χριστός δέσμιος και στέφανον εξ ακανθών εις το Πρετώριον του Πιλάτου υβρίζεται υπό τους Ιουδαίους και Φαραισέους*» και «Ο Πέτρος εξετάζεται υπό τον δούλον του Πιλάτου», *Θεόφιλος*, εικ. 252.

75. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, εικ. Α.20.

76. Πρβλ. Μ. Μπρούσκαρη, «Άγνωστη εικόνα του Θεόφιλου στο Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου», *Θυμίαμα*, στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, τ. 1, Αθήνα 1994, 40.

77. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εικ. 34-37. Δ. Παλιούρας, «Προστασία και συντήρηση των έργων του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ από την $5^{η}$ Εφορεία Νεωτέρων Μνημείων», *Έλευσις* 4 (1994), 17. Παλιούρας, «Το θρησκευτικό έργο του ζωγράφου Θεόφιλου», 92.

μοναδική στο είδος της η ημιτελής τοιχογραφία με σχέδιο παράστασης[78] αποκαλύπτει τα τεχνικά μυστικά του Θεόφιλου, ότι δηλαδή σχεδίαζε τα θέματά του με ελεύθερο χέρι και μαύρο χρώμα απευθείας πάνω στον τοίχο χωρίς προετοιμασία του φορέα και χωρίς τη χρήση ανθιβόλων ή βοηθητικών χαράξεων. Ως προς την ταυτοποίηση του θέματος και με δεδομένη την προέλευση του έργου από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας, δεν θα αποκλείαμε την πιθανότητα να απεικονίζεται εδώ το μαρτύριο της καύσης με πυρσούς της νεαρής μάρτυρος από την Αντιόχεια της Πισιδίας, σύμφωνα με το συναξάρι της[79]. Η ημιτελής αυτή τοιχογραφία αλλά και η προσεκτική παρατήρηση φορητών εικόνων του Θεόφιλου επιβεβαιώνουν ότι και στο επίπεδο της τεχνικής απομακρύνεται από τους ομοτέχνους του μεταβυζαντινούς χειροτέχνες ζωγράφους. Τόσο στα εντοίχια έργα όσο και στα φορητά, η προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας είναι ανύπαρκτη ή υποτυπώδης[80], συχνά το ανάγλυφο του υποστρώματος όχι μόνο δεν τον ενοχλεί, αλλά ίσως και να προσβλέπει στην εικαστική του αξιοποίηση, δεν χρησιμοποιεί ανθίβολα, ούτε χαράξεις σχεδίασης του θέματος στον ξύλινο φορέα πριν το χρωματισμό. Αλλά και την τεχνοτροπία του Θεόφιλου χαρακτηρίζει η λεγόμενη «εκκοσμίκευση», δηλαδή η κυριαρχία της προσωπικής του γραφής στην απόδοση των αγίων, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό που ξεμακραίνει αισθητά από την πρακτική των παραδοσιακών λαϊκών ζωγράφων-αγιογράφων[81].

Για να κατανοήσουμε όμως τη σημασία του αγιογραφικού έργου του Θεόφιλου και τη θέση του στην ιστορία της εκκλησιαστικής ζωγραφικής των νεωτέρων χρόνων, θα πρέπει να σκιαγραφήσουμε σύντομα τις κυρίαρχες τάσεις της στο μεταίχμιο από το 19ο στον 20ο αιώνα. Το πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο των Βαλκανίων την περίοδο αυτή δεν είναι άλλο από το Άγιον Όρος. Πολλοί έμπειροι ζωγράφοι των τοπικών εργαστηρίων της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως για παράδειγμα ζωγράφοι από τους Χιονιάδες και τη Σαμαρίνα, οι οποίοι με συνέπεια υπηρέτησαν την ύστερη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής δίνοντας έργα χειροτεχνικού χαρακτήρα, στρέφονται τώρα προς το Άγιον Όρος και μαθητεύουν στα αθωνικά αγιογραφικά εργαστήρια, ώστε να «τελειοποιηθούν» και να προσδώσουν κύρος στην τέχνη τους. Στην πραγματικότητα διαμορφώνουν ένα νέο «λογιότερο» καλλιτεχνικό ιδίωμα με έντονη την επίδραση της νεορωσικής ζωγραφικής που την εποχή αυτή ανθεί στην Αθωνική πολιτεία[82].

---

78. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, 96-97, εικ. 36.

79. Ιερομονάχου Μακαρίου Σιμωνοπετρίτου, *Νέος Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, τ. 11ος (Ιούλιος), Αθήναι 2008, 183.

80. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 298 κ.εξ.

81. Κ. Μακρής, «Η Παναγία των φτωχών», *Βήματα*, Αθήνα 1979, 137-138. Μόσχου, *Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, τ. 2, 237-239, 251.

82. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 22-34. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 502-533 Ν. Μ. Μπονόβας, «Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ου αιώνα», *Το Άγιον*

Από την άλλη, στο ελεύθερο ελληνικό κράτος, η παρουσία στο «Σχολείο των Τεχνών» του Βαυαρού Λουδοβίκου Θείρσιου και η διδασκαλία του περί αναμορφώσεως ή «βελτιώσεως» της βυζαντινής ζωγραφικής θα δώσει ώθηση στην εμφάνιση της Ναζαρηνής τέχνης σε ναούς της Αθήνας και των αστικών κέντρων. Νεοαναγεννησιακού ύφους εικόνες και τοιχογραφίες καμωμένες από άξιους ακαδημαϊκούς ζωγράφους, όπως ο Κωνσταντίνος Φανέλλης, ο Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, ο Κωνσταντίνος Αρτέμης φαίνεται ότι εκφράζουν τις αισθητικές προτιμήσεις όχι μόνο της νεοσύστατης και εν πολλοίς άμορφης στην κοινωνική της διαστρωμάτωση Αθήνας, αλλά και της επαρχιακής κοινωνίας, που αποστρεφόμενη κάθε μορφή ή φόρμα που συνδέεται με το άμεσο παρελθόν της δουλείας, της καταπίεσης και του εθνικού εξευτελισμού, στρέφεται με δέος στα δυτικά αισθητικά πρότυπα της ελεύθερης και καλλιεργημένης Ευρώπης[83].

Μέσα σ' αυτό το πλέγμα των επιμέρους τάσεων της εκκλησιαστικής ζωγραφικής με σαφή νεορωσικό ή δυτικοευρωπαϊκό προσανατολισμό, κατανοούμε γιατί η ανέγγιχτη από τον πειρασμό του «εξευρωπαϊσμού» ή του «εκρωσισμού» τέχνη του Θεόφιλου γίνεται -κατ' αναλογίαν και με το κοσμικό του έργο- «*σημείον αντιλεγόμενον*» … Η σημασία του δεν έγκειται τόσο στη δεξιοτεχνία του δημιουργού του, όσο στο γεγονός ότι με όχημα τη λαϊκή ανόθευτη έκφρασή του γεφυρώνει την ύστερη μεταβυζαντινή ζωγραφική με τη νεοβυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη, ανοίγοντας το δρόμο στους εκπροσώπους της γενιάς του '30, οι οποίοι με πρωτεργάτες τον Σπύρο Παπαλουκά, τον Φώτη Κόντογλου, τον Σπύρο Βασιλείου, θα ανακαλύψουν εκ νέου και θα επαναφέρουν στο προσκήνιο την παρεξηγημένη τέχνη του Βυζαντίου. Αναδεικνύεται έτσι ο Θεόφιλος ως ο «τελευταίος μεταβυζαντινός», ανέπαφος καθώς παραμένει από τις τάσεις και τις προτεραιότητες της δυτικότροπης εκκλησιαστικής ζωγραφικής της εποχής του. Παρά την απόκλιση που παρουσιάζει το αγιογραφικό του έργο από τη μακραίωνη παράδοση στο επίπεδο της τεχνικής, της εικονογραφίας ή της τεχνοτροπίας, δημιουργείται η αίσθηση πως ο «*απείθαρχος*»[84] αυτός δημιουργός παίρνει απευθείας τη σκυτάλη από τους προγενέστερους χειροτέχνες ζωγράφους και συνεχίζει σ' ένα κοινό ιδίωμα, αντλώντας από την αστείρευτη πηγή της ζωγραφικής μας παράδοσης.

Ειπώθηκε πως «*ο Θεόφιλος δεν είναι αγιογράφος*»[85]. Ορθότερα, είναι γνήσιος

Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης, Θεσσαλονίκη 2012, 283-312, όπου από παρανόηση αναφέρεται και ο Θεόφιλος μεταξύ των νεοελλήνων ζωγράφων που επισκέφθηκαν το Άγιον Όρος (σελ. 297).

83. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της Ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, 17-34. Ι. Β. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, 49-65. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 222-323.

84. Πετρής, *Θεόφιλος*, 19.

85. Παπαθεοδώρου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, 72.

παραδοσιακός ζωγράφος: κοσμική και εκκλησιαστική ζωγραφική είναι γι' αυτόν «οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος», της ενιαίας μεταβυζαντινής ζωγραφικής της οποίας αναδεικνύεται γνήσιος φορέας, ίσως και η τελευταία της επιβίωση. Για το λόγο αυτό, σημαντικοί εικαστικοί και λογοτέχνες της γενιάς του '30, έσκυψαν με ενδιαφέρον στο έργο του, κυρίως μετά την τραγική εθνική ήττα του 1922 και τη Μικρασιατική καταστροφή, σε μια περίοδο δηλαδή γενικότερου κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού, και ξεχώρισαν την αφτιασίδωτη, αδρή, αληθινή τέχνη του Μυτιληνιού ζωγράφου, κυρίως για τη διάσταση της «ελληνικότητας» που ανεπιτήδευτα υπηρέτησε η ταπεινή του μορφή και η αυθεντικότητα του έργου του, κοσμικού και εκκλησιαστικού.

Ο Γ. Σεφέρης αποτόλμησε κάποτε έναν παρακινδυνευμένο παραλληλισμό ανάμεσα στον ταπεινό Θεόφιλο και τον ιδιοφυή Θεοτοκόπουλο: *«Η παραβολή μου δεν είναι ασέβεια»* λέει ο μεγάλος ποιητής, *«γιατί η μεγάλη διάκριση δεν είναι ανάμεσα στους πολύ μεγάλους και στους μικρότερους τεχνίτες…. Αλλά ανάμεσα σ' εκείνους που έφεραν έστω και μια σταγόνα λάδι στο φάρο της τέχνης και σ' εκείνους που η ύπαρξή τους είναι για την τέχνη αδιάφορη»*[86]. Άραγε, ο Θεόφιλος στο σύνολο του έργου του, κοσμικού και αγιογραφικού, δεν κατέχει επάξια μια θέση στην πρώτη κατηγορία;

86. Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», *Δοκιμές*, Αθήνα ²1962 (ανατύπωση: *Η Λέξη* 172 (2002), 988).

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ (π. 1871-1934)

ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ-ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

(στον πίνακα δεν συμπεριλαμβάνονται έργα στα οποία έχουν αποδοθεί μόνον επιζωγραφίσεις του Θεόφιλου)

Α/Α	**ΘΕΜΑ**	**ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ (σε εκατοστά του μέτρου)**	**ΕΤΟΣ**	**ΤΟΠΟΣ**
1	Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη	31,5 X 25	1897	Ι. Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών, Μηλιές, Πήλιο
2	Άγιος Δημήτριος	16,5 X 15,5	1897	Ι. Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών, Μηλιές, Πήλιο
3	Άγιος Νικόλαος	6,2 X 10	189(7);	Ι. Ν. Αγίου Κωνσταντίνου, Μηλιές, Πήλιο
4	Άγιος Ελευθέριος	15 X 15	189(7);	Ιδιωτική συλλογή Ν. και Ε. Αδαμαντιάδη, Βόλος
5	Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη	20,8 X 18,5	1898	Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου, Μηλιές, Πήλιο (προέρχεται από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας)
6	Σύναξη Αρχαγγέλων	24,3 X 18,8	1898	Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος
7	Άγιος Κωνσταντίνος και αγία Ελένη	24,5 X 19	1898	Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος
8	Άγιος σε νεαρή ηλικία (αδιάγνωστος)	14,6 X 8,9	1898	Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος
9	Βάπτισις του Χριστού (εικόνα επιστυλίου)	30,5 X 23	189[7;] ή 189[9;]	Ι. Ν. Αγίας Μαρίνας, Μηλιές, Πήλιο
10	Ευαγγελισμός, ευαγγελιστές, διακοσμητικά θέματα (βημόθυρο)	120 X 62	1899	Ι. Ν. Αγίας Μαρίνας, Μηλιές, Πήλιο
11	Αγία Μαρίνα (τοιχογραφία)	66 X 41		Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου, Μηλιές, Πήλιο (προέρχεται από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας)
12	Άγιος Χαράλαμπος (τοιχογραφία)	60 X 41,5		Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου, Μηλιές, Πήλιο (προέρχεται από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας)
13	Μαρτύριο αγίας Παρασκευής (ημιτελής τοιχογραφία-σχέδιο)	73 X 45,5		Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου, Μηλιές, Πήλιο (προέρχεται από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας)
14	Αγία (αδιάγνωστη) (τοιχογραφία)	81 X 60		Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου, Μηλιές, Πήλιο (προέρχεται από τον παλαιό ναό της Αγίας Μαρίνας)
15	άγιος Νικόλαος	18 X 13,5		Ι. Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών, Μηλιές, Πήλιο (από το παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου)
16	Αγία Τριάδα	18,7 X 13	1904	Συλλογή Κ. Χιλιαδά (Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης)
17	Άγιος Παντελεήμων	27,5 X 19,4	1907	Συλλογή Κ. Χιλιαδά (Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης)
18	Άγιος Φανούριος	14 X 11,2	1909	Ιδιωτική συλλογή
19	Αγία Βαρβάρα	10,5 X 9,2	1909 (;)	Ιδιωτική συλλογή
20	Άγιος Αχίλλειος (τοιχογραφία)	110 X 75	πιθανόν 1910 (;)	Άγιος Αθανάσιος, Άλλη Μεριά, Πήλιο
21	Άγιος Απόστολος ο Νέος και άγιος Γεώργιος εξ' Ιωαννίνων (δίζωνη εικόνα)	43,5 X 36,5	1910	Αγία Παρασκευή, Λιας, Θεσπρωτία
22	Άγιος Βασίλειος	97,5 X 56	1911	Αγία Παρασκευή, Λιας, Θεσπρωτία
23	Άγιος Παντελεήμων	97,5 X 56	1911	Αγία Παρασκευή, Λιας, Θεσπρωτία
24	Προφήτης Ηλίας	36 X 24	1911	Οικία Κοντού-Μουσείο Θεόφιλου, Ανακασιά, Πήλιο
25	Παναγία Βρεφοκρατούσα	18,7 X 29,9	1912	Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος
26	Ανάσταση του Χριστού	78,5 X 55	1912	Κοίμηση της Θεοτόκου, Μακρινίτσα, Πήλιο
27	Αγία Μαρία η Μαγδαληνή	27 X 22	1912	Κοίμηση της Θεοτόκου, Μακρινίτσα, Πήλιο
28	Άγιος Φανούριος	9,7 X 9,5	1912	Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Συλλογή Ξύδη, Θεσσαλονίκη (προέλευση: Βόλος)
29	Παναγία Βρεφοκρατούσα	39,5 X 27	πιθανόν 1912/13	Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Συλλογή Ξύδη, Θεσσαλονίκη
30	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (σε χαρτόνι)	8,5 X 7,5	πιθανόν 1912/13	Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Συλλογή Ξύδη, Θεσσαλονίκη
31	Παναγία Βρεφοκρατούσα	8,4 X 7,5	πιθανόν 1912/13	Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Συλλογή Ξύδη, Θεσσαλονίκη
32	Άγιος Φανούριος		1913	Ιδιωτική συλλογή
33	Άγιος Γεράσιμος		1914	Ιδιωτική συλλογή
34	Παναγία Βρεφοκρατούσα, Χριστός Παντοκράτωρ, αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιος Αθανάσιος (σύνθετη εικόνα)		1915	Ιδιωτική συλλογή
35	Παναγία Βρεφοκρατούσα, άγιος Φανούριος (δίζωνη εικόνα σε χαρτόνι)	28 (;) X 17	1915	Ιδιωτική συλλογή, Ανακασιά, Πήλιο
36	*Αγία Οσία* Μαρία		1916	Κοίμηση της Θεοτόκου, Μακρινίτσα, Πήλιο
37	Αγία Παρασκευή		1917	Ιδιωτική συλλογή
38	Άγιος Δημήτριος	24 X 22	1918	Ιδιωτική συλλογή Α. Αστεριάδη, Αθήνα
39	Έγερση του Λαζάρου	24,8 X 18,2	1918	Ι. Ν. Αγίου Ιωάννη Προδρόμου, Ανακασιά, Πήλιο
40	Χριστός Παντοκράτωρ	38 X 31	1918	Ιδιωτική συλλογή
41	Αρχάγγελος Μιχαήλ, αγία Παρασκευή	38 X 31	1918	Ιδιωτική συλλογή
42	Άγιος Αθανάσιος		1919	Ιδιωτική συλλογή
43	Άγιος Ελευθέριος	13,7 X 8,9	1920	Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος

Α/Α	ΘΕΜΑ	ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ (σε εκατοστά του μέτρου)	ΕΤΟΣ	ΤΟΠΟΣ
44	Ευαγγελισμός της Θεοτόκου	30 Χ 17	1923	Ιδιωτική συλλογή
45	Άγιος Σάββας	33 Χ 21	1924	Ιδιωτική συλλογή
46	Αρχάγγελος Μιχαήλ (τοιχογραφία-φέρει επιζωγραφίσεις)		1928	Εξωκκλήσι Άη-Γιάννη (του Μικρού), οικισμός Κέντρο, Γέρα Λέσβου
47	Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (τοιχογραφία-φέρει επιζωγραφίσεις)		192[;]	Εξωκκλήσι Άη-Γιάννη (του Μικρού), οικισμός Κέντρο, Γέρα Λέσβου
48	Παναγία Βρεφοκρατούσα		1930	Αγία Παρασκευή, Βαρειά, Λέσβος Μουσείο Βαρειάς (;)
49	Αρχάγγελος Μιχαήλ (τοιχογραφία)		1930	Εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρο, Γέρα Λέσβου
50	Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (τοιχογραφία)		(1930)	Εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρο, Γέρα Λέσβου
51	Άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος (τοιχογραφία)		1930	Εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρο, Γέρα Λέσβου
52	Χριστός Παντοκράτωρ (τοιχογραφία)			Εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρο, Γέρα Λέσβου
53	Παναγία Πλατυτέρα (τοιχογραφία)			Εξωκκλήσι των Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρο, Γέρα Λέσβου
54	Αγία Τριάδα (βημόθυρο)			Εκκλησιαστικό Μουσείο, Μυτιλήνη (προέλευση: εξωκκλήσι Ταξιαρχών, περιοχή οικισμού Κέντρου, Γέρα Λέσβου)
55	Ευαγγελισμός της Θεοτόκου	26 Χ 19	1931	Ιδιωτική συλλογή Ν. Πρασσά
56	Κοίμηση Θεοτόκου	77 Χ 77	1931	Εκκλησιαστικό Μουσείο, Μυτιλήνη (προέλευση: Άγιος Παντελεήμων, Νεκροταφείο, Μυτιλήνη)
57	Άγιος Ιγνάτιος και αγία Φωτεινή (δίζωνη εικόνα)	24 Χ 15	1932	Ιδιωτική συλλογή Κ. Κούμπα, Μυτιλήνη
58	Άγιος Νικόλαος	15 Χ 9,5	1932	Ιδιωτική συλλογή Κ. Κούμπα, Μυτιλήνη
59	Η Κρίση του Πιλάτου και η Άρνηση του Πέτρου (σε πανί)	1,67 Χ 1,21	1932	Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade, Βαρειά Λέσβου
60	Ανάσταση του Χριστού		1932	Άη-Δημήτρης Βαρειανός, Βαρειά, Λέσβος
61	Παναγία Βρεφοκρατούσα με αρχάγγελο Μιχαήλ και αγία Παρασκευή (;) (δίζωνη εικόνα)	32,5 Χ 24,5		Ιδιωτική συλλογή Τ. Ελευθεριάδη, Πέτρα, Λέσβος
62	Παναγία Βρεφοκρατούσα με αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη (δίζωνη εικόνα)	26 Χ 19		Ιδιωτική συλλογή Γ. Γιαννουλέλη, Μυτιλήνη
63	Άγιος Μόδεστος	15,5 Χ 10,8		Ιδιωτική συλλογή Γ. Γιαννουλέλη, Μυτιλήνη
64	Άγιος Γεώργιος	22,5 Χ 16		Ιδιωτική συλλογή Γ. Γιαννουλέλη, Μυτιλήνη
65	Εσταυρωμένος (σε πανί)	57 Χ 50		Ιδιωτική συλλογή Α. Εμπειρίκου, Αθήνα
66	Μυστικός Δείπνος	23 Χ 26		Ιδιωτική συλλογή Α. Εμπειρίκου, Αθήνα
67	Αγία Μαρκέλλα	11,5 Χ 7,5		Ιδιωτική συλλογή Αικ. Βογιατζή, Αθήνα
68	Άγιος Δημήτριος	20 Χ 13		Ιδιωτική συλλογή Αικ. Βογιατζή, Αθήνα
69	Άγιος Αθανάσιος	19 Χ 11		Ιδιωτική συλλογή Αικ. Βογιατζή, Αθήνα
70	Άγιος Αλέξιος	32 Χ 21		Ιδιωτική συλλογή Μ. Γριμάνη, Αθήνα
71	Άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός	42 Χ 28		Ιδιωτική συλλογή Μ. Γριμάνη, Αθήνα
72	Άγιος Παντελεήμων (;)	10 Χ 7		Ιδιωτική συλλογή Μ. Γριμάνη, Αθήνα
73	Αγία Αικατερίνη	9 Χ 6		Ιδιωτική συλλογή Ε. Βαγίτση, Άνω Βόλος, Πήλιο
74	Ιωακείμ και η Άννα εκατέρωθεν της Παναγίας παιδίσκης	36,5 Χ 27		Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Αθήνα



Εικ. 1:
Μηλιές Πηλίου.
Ναός των Ταξιαρχών,
Άγιοι Κωνσταντίνος
και Ελένη (1897)
(φωτ. Ν. Αθ.
Παπαθεοδώρου
2012)



Εικ. 2:
Βόλος.
Λαογραφικό Κέντρο
Κίτσου Μακρή,
Άγιοι Κωνσταντίνος
και Ελένη
(1897)
(φωτ. Μ. Νάνου)

Εικ. 3:
Βόλος.
Λαογραφικό Κέντρο
Κίτσου Μακρή,
Παναγία Οδηγήτρια
(1912)
(φωτ. Μ. Νάνου)





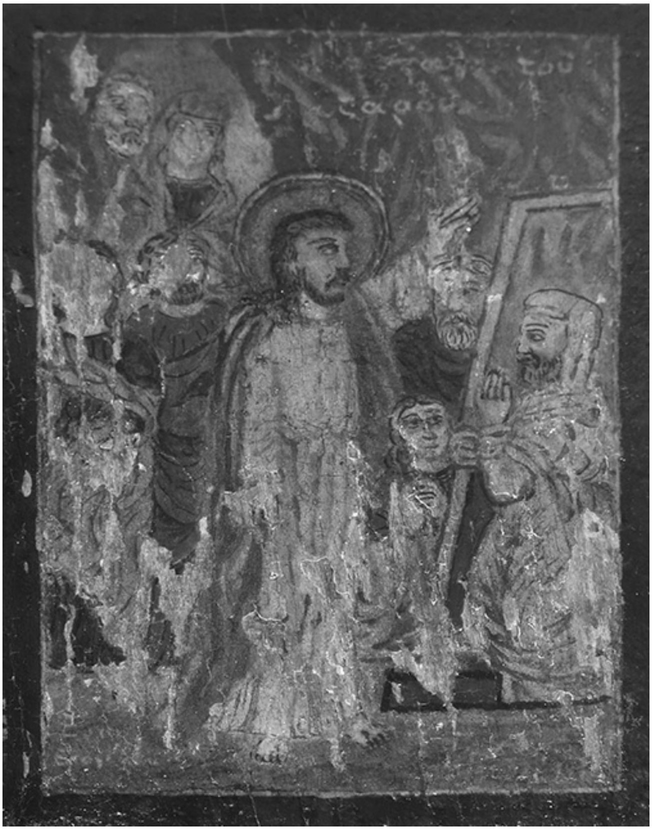
Εικ. 4:
Ανακασιά Πηλίου.
Ιδιωτική Συλλογή,
Παναγία Οδηγήτρια
και Άγιος Φανούριος (1915)
(φωτ. Μ. Νάνου)

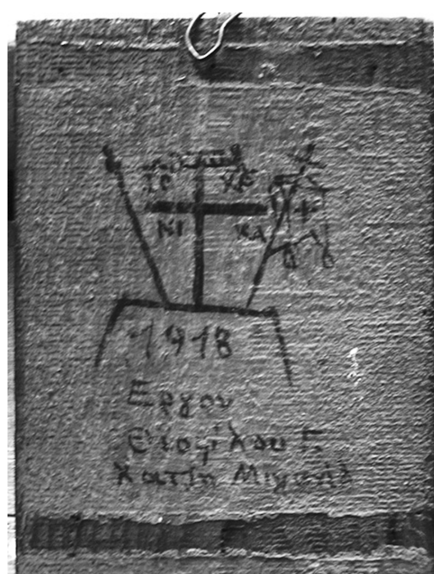


Εικ. 5:
Λιας Θεσπρωτίας.
Ναός Αγίας Παρασκευής,
Άγιος Βασίλειος,
δεσποτική εικόνα (1911)
(φωτ. Εφορεία Αρχαιοτήτων Θεσπρωτίας)



Εικ. 6:
Λιας Θεσπρωτίας.
Ναός Αγίας Παρασκευής,
Άγιοι Απόστολος ο Νέος και Γεώργιος εξ Ιωαννίνων (1910)
(φωτ. Εφορεία Αρχαιοτήτων Θεσπρωτίας)





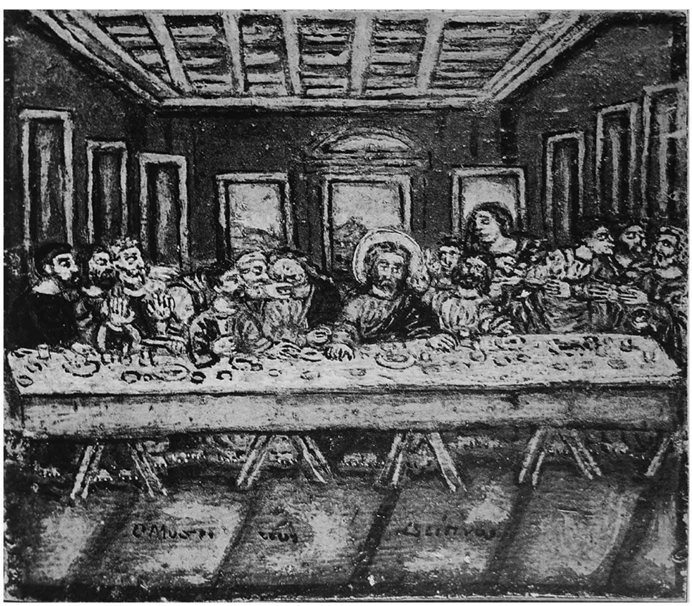
Εικ. 7α-β:
Ανακασιά Πηλίου.
Ναός Αγίου Ιωάννου
του Προδρόμου,
η Έγερση του Λαζάρου
(1918)
(φωτ. Μ. Νάνου)



Εικ. 8: Μακρινίτσα Πηλίου. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου, η Ανάσταση του Χριστού (1911) (φωτ. Μ. Νάνου)



Εικ. 9: Άγιον Όρος. Μονή Καρακάλου, η Ανάσταση του Χριστού, χαλκογραφία (μέσα 19ου αι.) (φωτ. Ντ. Παπαστράτου 1986)



Εικ. 10: Αθήνα. Συλλογή Α. Εμπειρίκου, ο Μυστικός Δείπνος (φωτ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος 1967)

Σπύρος Π. Παναγόπουλος

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΥΠΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Οι απόψεις που διατυπώνονται μέσα από τον μετεπαναστατικό ελληνικό τύπο του 19ου αιώνα για τη βυζαντινή τέχνη εμφανίζουν στην πλειονότητά τους τον ίδιο χαρακτήρα απαξίωσης, με τον οποίο παρουσιάζονται γενικότερα οι απόψεις για τη βυζαντινή εποχή. Η άγνοια και η προκατάληψη για θέματα σχετικά με τον βυζαντινό πολιτισμό, η επικράτηση του κλασικισμού και της αρχαιολατρίας κατά τον 19ο αιώνα ήταν από τους κύριους παράγοντες που επέβαλαν στην κοινή γνώμη την υποβάθμιση της βυζαντινής τέχνης ως καλλιτεχνικά υποδεέστερης και άγονης. Κατά την αντίληψη της ορθολογιστικής μερίδας των λογίων που είχαν σπουδάσει και εντρυφήσει στα καλλιτεχνικά ρεύματα της Δύσης, επρόκειτο για την τέχνη μιας εποχής που συγκέντρωνε όλα τα χαρακτηριστικά της στασιμότητας και της παρακμής.

Οι εφημερίδες, μέσα στον πρόχειρο και εφήμερο χαρακτήρα τους, περιλαμβάνουν τη γνησιότητα της είδησης. Τα περιοδικά, με τον παιδευτικό ρόλο που ανέλαβαν για την αναβάθμιση του κοινού, αποτελούν ένα σημείο αναφοράς για την κίνηση των ιδεών της εποχής. Άνθρωποι του πνεύματος συζητούν μεταξύ τους και, σε ορισμένες περιπτώσεις, με το κοινό, μέσα από δημοσιεύματα του τύπου, αναδεικνύοντας απόψεις, αρχές, ιδεολογήματα σχετικά με την τέχνη της εποχής. Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήσαμε επιλεκτικά έντυπα του 19^ου^ αιώνα, λόγω της πληθώρας, με κριτήρια τον τόπο έκδοσής τους, την πολιτική τους τοποθέτηση-η οποία σχετίζεται με την επιλογή της θεματογραφίας τους- το ενδιαφέρον των εκδοτών τους για τη βυζαντινή τέχνη, το κοινό στο οποίο απευθύνονταν. Έτσι, το υλικό της εργασίας στηρίχθηκε, ως επί το πλείστον, σε εφημερίδες και περιοδικά που εκδίδονταν στην Αθήνα, εφημερίδες που πρωταγωνίστησαν στον πολιτικό στίβο της εποχής, όπως οι αντιμαχόμενες «Αθηνά» και «Αιώνας», έντυπα που συνήθιζαν να φιλοξενούν άρθρα σχετικά με τη βυζαντινή εποχή, φιλολογικά περιοδικά που απευθύνονταν κυρίως στην αστική τάξη, σατιρικά περιοδικά που είχαν περισσότερη απήχηση στις λαϊκές μάζες.

Η παρούσα εργασία θα εστιάσει στο θέμα της αγιογραφίας, λόγω της άμε-

σης συνάφειάς του με τη βυζαντινή τέχνη, αλλά και λόγω των προφανών μεθοδεύσεων στους λεκτικούς χειρισμούς που παρατηρούνται στα έντυπα της εποχής για την καθιέρωση νέων αρχών και προτύπων, με σκοπό την υποβίβαση της βυζαντινής τέχνης ως «υποδεέστερης». Συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε στους χειρισμούς συγγραφέων που ασχολούνται στα κείμενά τους με το έργο του Πανσέληνου, καθώς αυτό θεωρείται αντιπροσωπευτικό της παραδοσιακής εικονογραφίας, καθώς στα δημοσιεύματα εκείνα που προβάλλουν την τέχνη του Λουδοβίκου Θείρσιου (L. Thiersch) και το απαύγασμα των τεχνοτροπικών μορφωμάτων που εισάγονται από κύκλους του Πολυτεχνείου και διαχέονται στο κοινό. Τέλος, θα εστιάσουμε στην πρόσληψη της "Ερμηνείας της Ζωγραφικής Τέχνης" του Διονυσίου εκ Φουρνά από την επιστημονική διανόηση του 19ου αιώνα.

Η «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης», όπως και το έργο του Πανσέληνου που έγινε γνωστό από το εγχειρίδιο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, αποτελεί σημείο αναφοράς για δημοσιεύματα που ασχολούνται με ειδικότερα θέματα, όπως αυτό της αγιογραφικής παράδοσης. Συνήθως, πρόκειται για κείμενα ακαδημαϊκού χαρακτήρα ειδικών, που είχαν τη δυνατότητα ενημέρωσης σχετικά με την ερευνητική δραστηριότητα της εποχής. Το εγχειρίδιο του Διονυσίου που εκδόθηκε στην Ελλάδα το Μάρτιο του 1853, σε μια εποχή έντονης αντιπαράθεσης σχετικά με την εισαγωγή νεωτερικών στοιχείων στην εκκλησιαστική τέχνη, παρουσιάζεται στα δημοσιεύματα της εποχής ως μια συνταγολογία ενδεικτική της «τυποποίησης» και «παρακμής» της βυζαντινής τέχνης: «κατὰ τὴν παρακμάζουσαν βυζαντινὴν ἁγιογραφίαν αἱ παραστάσεις τῶν ἁγίων μετεβλήθησαν εἰς ἀληθεῖς τύπους, ὡς φαίνεται ἐν τῇ ἑρμηνείᾳ τῆς ζωγραφικῆς ὑπὸ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν ἐν Θεσσαλία Ἀγράφων»[1].

Κατά την αντιπαράθεση δε των ρευμάτων «παραδοσιακού»-«νεωτερικού» εμφανίζεται ως εκπρόσωπος μιας παρωχημένης τεχνικής εκδοχής: «διότι ἐν ᾧ ὁ οὐχί πολὺ τῆς ἑρμηνείας ἀρχαιότερος Λεονάρδος Βίγκιος ἤρχισε νὰ γράφῃ τὰ precetti (1490), ἐφαίνοντο ἐν αὐτοῖς σπάργανα Ἡρακλέους,εἰ καὶ παρηκολούθησεν αὐτῷ ἡ περίοδος τῶν machinisti καὶ τῶν manieristi, ἐν τῷἡμετέρῳ ξηρῷ καταλόγῳ τοῦ Διονυσίου ἐξ ἐναντίας φαίνονται ῥάκη παρηκμακότος γεροντίου»[2].

Μετά την έκδοση της «Ερμηνείας της Ζωγραφικής Τέχνης», το έργο του

1. Γρ. Γ. Παπαδόπουλος, «Εισαγωγή εις την ελληνικήν καλλιτεχνιολογίαν» *Εφημερίς των Φιλομαθών* 216/13-7-1857, 125.

2. Γρ. Γ. Παπαδοπόπουλος, «Περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής τέχνης και ιδιαιτέρως περί ελλην. αγιογραφίας», *ό.π.*, 99· πρβλ. Σπ. Δε Βιάζη «Η Γέννησις του Χριστού εν τη Ζωγραφική» *Πλειάς*, αρ. 30 - 31/10 - 20 Δεκεμβρίου 1899, 436-437.

Πανσέληνου προσείλκυσε το ενδιαφέρον των ιστορικών της τέχνης, Ελλήνων και ξένων, αφού αυτό αποτελεί στο πόνημα του αγιορείτη μοναχού σημείο αναφοράς για την «παραδοσιακή» εικονογραφία[3]. Η προσέγγιση της διατύπωσης εκτιμήσεων για το έργο του Πανσέληνου συμβάλλει στη διαμόρφωση απόψεων τόσο για την οπτική αντιμετώπιση της βυζαντινής αγιογραφίας όσο και για την υποστήριξη της τάσης για «βελτίωσή» της. Η προκατάληψη, αλλά και η σύγχυση εξ αιτίας της απουσίας συστηματικής έρευνας γύρω από θέματα που σχετίζονται με τη βυζαντινή τέχνη, ώθησε τους «ειδικούς» της εποχής σε αξιολογικές κρίσεις για την αγιογραφική παραγωγή του Πανσέληνου, οι οποίες καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα που κυμαίνεται μεταξύ της απαξίωσής της και της λειτουργίας της ως προτύπου. Κατά την οθωνική περίοδο, η αποτίμηση του έργου του Πανσέληνου μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου παρουσιάζεται συνήθως με την ίδια επιφύλαξη, όπως και οι γενικότερες περί βυζαντινής τέχνης εκτιμήσεις. Παρόλο που οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου εκφράζουν τη στροφή της Παλαιολόγειας περιόδου στο ιδεώδες του κλασικισμού και η τυπολογία των μορφών σχετίζεται με τα πρότυπα της αρχαιότητας[4], η πιο συγκαταβατική αξιολόγηση για το έργο του Πανσέληνου την εποχή αυτή, αλλά και αργότερα, μέχρι την τελευταία τριακονταετία του αιώνα, μένει εγκλωβισμένη σε κοινότυπα, επιφανειακά γνωρίσματα, «τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν τῆς συνθέσεως καὶ τὸ σεμνὸν τοῦ ἤθους»[5], που παραπέμπουν στην τέχνη της κλασικής εποχής, ενώ πολλές φορές παραβλέπονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ουσίας του κλασικού που εκφράζονται στο σύνολό του[6].

Έτσι, με αβέβαιους, συγκρατημένους χαρακτηρισμούς και ενταγμένο μέ-

3. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Εν Πετρουπόλει 1909, σ 6-7: «κάμε καὶ σὺ καθὼς καὶ ἡμεῖς καὶ ἰδὲς μετὰ ταῦτα νὰ εὕρῃς ἐκ τοῦ περιφήμου Μανουὴλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα καὶ κοπίασε εἰς αὐτὰ ἱκανὸν καιρόν, σχεδιάζοντας μὲ τὸν τρόπον ὁποῦ θέλομεν σὲ ἑρμηνεύσῃ παρέμπροσθεν, ἕως οὗ νὰ καταλάβῃς τὰ μέτρα τούτου καὶ σχήματα. Ἔπειτα ὕπαγε εἰς τὰς ὑπ'αὐτοῦ εἰκονισθείσας ἐκκλησίας νὰ ἐβγάλῃς ἀνθίβολα, καθὼς θέλομέν σε ἑρμηνεύσῃ· πλὴν μὴν κάμῃς τὸ ἔργον σου ἁπλῶς καὶ ὡς ἔτυχεν, ἀλλὰ μὲ φόβον Θεοῦ καὶ εὐλάβειαν ὡς θεῖον ἔργον».

4. Ε. Ν. Τσιγαρίδας «Η μνημειακή ζωγραφική στις μονές του Αγίου Όρους κατά την περίοδο 1250-1500», στο: *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς συμποσίου Ουρανούπολης Χαλκιδικής, 14 - 16 Σεπτεμβρίου 1990 «Πολιτιστική κληρονομιά και αρχιτεκτονική παράδοση στη Χαλκιδική και το Άγιο Όρος»,* Θεσσαλονίκη 1993, 297- 299. Ο ίδιος, «Πρωτάτο. Κυρ Μανουήλ Πανσέληνος», στο: *Ημερολόγιο Ιεράς Κοινότητος Αγίου Όρους 1996*, Άθω Καρυαί 1997. Π. Μ. Μυλωνάς «Το Πρωτάτο των Καρυών και ο ζωγράφος Μανουήλ Πανσέληνος», *Νέα Εστία* 1089/15-11-1972, 1658, 1661-1662.

5. Γρ. Γ. Παπαδόπουλος, *Εισαγωγικόν μάθημα της ελληνικής καλλιτεχνιολογίας* 15 Δεκεμβρίου 1846, Εν Αθήναις 1847, 17.

6. Τσιγαρίδας, Η μνημειακή ζωγραφική στις μονές του Αγίου Όρους κατά την περίοδο 1250-1500, 299.

σα στις στερεότυπες εκτιμήσεις για την τέχνη της εποχής στην οποία ανήκει, παρουσιάζεται το έργο του Πανσέληνου από τον Γρηγόριο Παπαδόπουλο στο λόγο του 1845[7]: «Οἱ τύποι πρὸς τούτοις τῆς ἡμετέρας ἐν γένει ἁγιογραφίας, καίτοι δύσμορφοι καὶ ἐκ παραδόσεως μόνης ἄχρις ἡμῶν περιελθόντες, ὡς ἡ ἀτελής τοῦ Πανσελήνου ἑρμηνεία διδάσκει [...]»[8] και στο μάθημα της καλλιτεχνιολογίας του 1846: «Τοιούτους δέ τινας τύπους, ἀτελεστέρους βεβαίως εἶχέ ποτε παράξει καὶ ἡ ἐκκλησιαστική ἡμῶν τέχνη, ὡς πρὸς τὴν ἐποχήν, ἀκολουθοῦσα τὰ ἴχνη τῆς ἀρχαίας, ὡς μαρτυροῦσιν αἱ ἐκκλησιαστικαὶ ἡμῶν εἰκόνες, ἐπὶ τῶν ὁποίων, καὶ διὰ τῆς κατὰ τὴν βαρβαρότητα ἐπιφαινομένης αὐτῆς κακοτεχνίας, οὐχ ἧττον θαυμάζομεν τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν τῆς συνθέσεως καὶ τὸ σεμνὸν τοῦ ἤθους. Πολλῶν δὲ τύπων, ἂν καὶ ὑπὸ τῆς ἐπελθούσης εἰς τὸ ἔθνος δυστυχίας ἐφθαρμένων, περιγραφήν περιέχει ἡ εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος γνωστὴ συλλογὴ τοῦ Πανσελήνου, ἡ πρό τινων μόνων ἐτῶν ἐν Εὐρώπῃ γνωσθεῖσα [...]»[9].

Ακραία, ως προς την απαξιωτική θέση τους απέναντι στο έργο του Μανουήλ Πανσέληνου, είναι δημοσιεύματα που φέρουν την υπογραφή του Γ. Μαυρογιάννη. Σε κείμενό του με τίτλο «Περί βυζαντινού ρυθμού», στη στήλη «Καλλιτεχνία» της «Χρυσαλλίδος», το 1863, γράφει: «καὶ οὐδόλως πρέπει νὰ θαυμάζωμεν [...] ὅτι ἀφοῦ ἀπωλέσαμεν τὰ ἐν τῇ πινακοθήκῃ μεγαλουργήματα τοῦ Πολυγνώτου, παρηγορούμεθα εἰς τὴν θέαν τῶν γυμνῶν πάσης ζωῆς καὶ χάριτος ἔργων τοῦ ἡμετέρου Πανσελήνου»[10]. Η ακρότητα των απόψεων του Γ. Ε. Μαυρογιάννη προκάλεσε αντιδράσεις. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής εκφράζει στην «Πανδώρα» τη δυσαρέσκειά του σε κριτική που ασκεί για το βιβλίο του Γ. Ε. Μαυρογιάννη «Βιογραφία των μεγάλων καλλιτεχνών της Ιταλίας» (μετάφραση από τα γαλλικά), όπου εκφράζονται παρόμοιες με το απόσπασμα της «Χρυσαλλίδας» εκτιμήσεις για τη βυζαντινή τέχνη και το έργο του Πανσέληνου[11].

Αργότερα, όταν το ερευνητικό ενδιαφέρον στρέφεται στη μελέτη των εθνικών χαρακτηριστικών που η ανέλκυσή τους χρησιμεύει στην απόδειξη της συνέχειας μεταξύ της αρχαίας και νεότερης παράδοσης, οι κρίσεις για το έργο του Πανσέληνου γίνονται πιο ευνοϊκές. Ο Γρηγόριος Παπαδόπουλος στο λόγο τού 1870[12] επισημαίνοντας τη συμβολή της Αθωνικής καλλιτεχνικής παρα-

7. Γρ. Γ. Παπαδόπουλος, *Λόγος 1845*.

8. *Ό.π.*, 4.

9. Παπαδόπουλος, *Εισαγωγικόν μάθημα*, 17-18.

10. Γ. Ε. Μαυρογιάννης «Περί βυζαντινού ρυθμού», *Χρυσαλλίς* 1/1 -1-1863, 17.

11. Ρ. (=Ραγκαβής), «Βιβλιογραφία. Βιογραφία των μεγάλων καλλιτεχνών της Ιταλίας», *Πανδώρα* 294/15-6-1862, 143, βλ. παράρτημα, 341-346.

12. Γρ. Γ. Παπαδόπουλος, «Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καὶ ἰδιαιτέρως περὶ

γωγής στη συνέχεια της αγιογραφίας αναφέρεται στο όνομα του Πανσέληνου: «Ἀφοῦ μετὰ τὴν Ζʹ οἰκουμενικὴν σύνοδον (786) ἀνεστηλώθησαν αἱ εἰκόνες, ἡπαράδοσις τοῦ πρὸ τεσσάρων πιθανῶς αἰώνων ὑφισταμένου ἑλληνικοῦ ἐργαστηρίου δὲν διεκόπη, ἀλλὰ περιεσώθη εἰς μεμονωμένα τινὰ καταγώγια, οἷον ἐν ταῖς ἀθωνιάσιμοναῖς ἔνθα ἕν μόνον ὄνομα ἐπέπλευσε, κατὰ τὸν ἐπιγενόμενον κατακλυσμόν, τῆςβαρβαρότητος καὶ τῆς λήθης, τὸ τοῦ Ἐμμανουὴλ Πανσελήνου, οὗ τὰ ἔργα, ἐν τῇ τοῦΠαντοκράτορος μονῇ, καὶ ἐν τῷ τῶν Καρυῶν καθολικῷ λεγομένῳ ναῷ, ἔσπευδοννὰ σπουδάζωσιν εὐλαβῶς οἱ ἡμέτεροι ἁγιογράφοι. Ἀλλὰ τὸ ὄνομα τοῦτο ἀπέβη διὰτοῦ χρόνου καὶ περιληπτικόν τι σύμβολον, ἐμφαῖνον μάλλον τὰ παλαιότατα καὶ δοκιμώτατα τῶν ἔργων τῆς ἀθωνιάδος ἁγιογραφικῆς σχολῆς. Τοιαῦτα εἶναι τὰ ἐν τῷ νάρθηκι τοῦ Παντοκράτορος καὶ μάλιστα τὸ ὄντως θαυμάσιον τρίμορφον, τὰ ἐν τῷ αὐτῷ ναῷ ἀσπίδια κτλ.»[13].

Σε ορισμένα δημοσιεύματα, η αναφορά στην τέχνη του Πανσέληνου είναι συγκυριακή[14], ενώ σε άλλα χρησιμεύει, μέσα από υπεραπλουστεύσεις ή υπερτιμήσεις, στην ενίσχυση της επιχειρηματολογίας για τη στήριξη των εικαστικών επιλογών στον τομέα της αγιογραφίας και της τάσης για «βελτίωσή» της. Το 1881, για παράδειγμα, δημοσιεύεται στον «Παρνασσό» η μελέτη του Σπυρίδωνος Λάμπρου, «Ο Ιησούς του Πανσελήνου»[15], όπου προβάλλεται η υποδειγματική λειτουργία του εικονογραφικού έργου του Πανσέληνου σε ζωγράφους που ακολούθησαν τη ναζαρηνή τεχνοτροπία: «Εἰς πρακτικωτέρους δὲ σκοποὺς ἀπέβλεπεν ἡ μελέτη τῶν ζωγραφιῶν τοῦ Πανσελήνου ὑπὸ τοῦ ἐν Μονάχῳ ζωγράφου Max Seitz καὶ τῶν ἡμετέρων Λύτρα καὶ Χατζηγιαννοπούλου, ἥτις καὶ εἰς μίμησιν ἤγαγε τῆς βυζαντιακῆς τεχνοτροπίας ἐν τῇ ἐκτελέσει ἁγιογραφικῶν ἔργων. Δὲν ἐξεύρομεν δὲ κατὰ πόσον εἶχον γνωρίσει καὶ μελετήσει τοῦ Πανσελήνου τὰ ἔργα οἱ φιλόκαλοι ζωγράφοι οἱ μονάζοντες ἐν τῷ βενεδικτείῳ μοναστηρίῳ τοῦ Beuron ἐν Γερμανίᾳ. Οὗτοι, κοσμήσαντες δι’ ἁγιογραφιῶν ἐπὶ τῷ ἰουβιλαίῳ τῆς δεκάτης τετάρτης ἑκατονταετηρίδος ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ ἁγίου Βενεδίκτου τὸ ὑπ’αὐτοῦ ἱδρυθὲν ἐπὶ τοῦ Κασσίνου ὄρους τῆς Ἰταλίας πρῶτον μοναστήριον τοῦ ὁμωνύμου τάγματος, ἀπέστησαν οὐσιωδῶς τοῦ συνήθους ἐν τῇ Δύσει τρόπου τῆς κοσμικωτέρας ἁγιογραφίας, ἐπανελθόντες εἰς σεμνοτέρας καὶ ἰδεωδεστέρας παραστάσεις, βάσιν ἐχούσας τὴν μελέτην τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης καὶ τῆς βυζαντιακῆς γραφικῆς»[16].

Στη συνέχεια της ίδιας μελέτης επιχειρείται ακόμη ένας πιο άμεσος συσχε-

---

ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας» *Πανδώρα* 485/1-6-1870, 93- 103.

13. *Όπ.π.*, 98.

14. Πρβλ. Ισιδωρίδης; Ι. Σκυλίσσης ; «Ἡ παρ’ ἡμῖν κοσμηματογραφία», *Εστία* 194/16-9-1879, 583.

15. Σπύρ. Π. Λάμπρος «Ο Ιησούς του Πανσελήνου», *Παρνασσός* 1881, 445 – 452.

16. Λάμπρος, Ο Ιησούς του Πανσελήνου, 450-451.

τισμός της παράστασης της τοιχογραφίας του Πρωτάτου με έργα δυτικών ζωγράφων: «Τὸν δὲ τύπον του ἀναπαυομένου παιδὸς Ἰησοῦ παρέλαβε πλὴν τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς τέχνης ἥ τε ῥωσικὴ ἁγιογραφία καὶ ἡ εἰκονογραφία τῶν Ἰταλῶν. Ἐν τῇ πινακοθήκῃ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως πλὴν τοῦ πίνακος τοῦ Νεαπολίτου Λουκᾶ Giordano (1632-1705) ἀξιοθέατος εἶνε ὑπὸ ταύτην τὴν ἔποψιν μάλιστα ὁ Gesu bambino τοῦ Βονωναίου ζωγράφου Guido Reni (1574-1642), ὅστις μεγάλως ἐνθυμίζει τὸν Ἰησοῦν τοῦ Πανσελήνου. Οὐδαμῶς δὲ παράδοξος θὰ φανῇ ὁ συσχετισμός, ἂν ἀναλογισθῶμεν τὰς ποικίλας ἐπιδράσεις τῆς βυζαντιακῆς τέχνης ἐπὶ τὴν τῆς Δύσεως, ἰδίως ἐν Ἰταλίᾳ»[17].

Κατά τον 19ο αιώνα, η αγιογραφική παράδοση παραμερίζεται ως τέχνη σε «παρακμή», ενώ παράλληλα επιχειρείται να καθιερωθεί η νέα αντίληψη που εισήγαγε στην εκκλησιαστική εικονογραφία ο L. Thiersch[18] με την αγιογράφηση του ναού της Σωτείρας Λυκοδήμου (ή Ρώσικης Εκκλησίας) το 1852[19]. Η υποδοχή του L. Thiersch από τα δημοσιεύματα του τύπου υπήρξε αμφιλεγόμενη. Ο φιλοβασιλικός «Αιών» αντέδρασε και για το διορισμό του στο Πολυτεχνείο, αλλά και για την ανάθεση της αγιογράφησης του ναού της Σωτείρας Λυκοδήμου σε άπειρο ζωγράφο με δυτική καλλιτεχνική αντίληψη. Ο «Αιών» τεκμηριώνει την αντίδρασή του, αναφερόμενος στα ενδεχόμενα για την εθνική ταυτότητα αποτελέσματα των βαθμιδωτά αυξανόμενων υποχωρήσεων στο δυτικό πνεύμα: «Διωρίσθη Καθηγητὴς τῆς Ζωγραφικῆς ἐν τῷ Πολυτεχνείῳ ὁ υἱὸς τοῦ Κ. Θηρσίου, ἐλθὼν εἰς τὴν Ἑλλάδα τῷ 1852. Προετιμήθη δ', ὡς λέγεται, ἐκ συστάσεως, ὅπως ζωγραφίσῃ ὁ αὐτὸς καὶ τὸν ἀνακαινισθέντα ναὸν τοῦ Νικοδήμου. Μέλλει τάχα νὰ γυμνασθῇ καὶ ὁ υἱὸς τὸ μπαρπέρισμα τῆς Ζωγραφικῆς ἐπὶ τῆς κεφαλῆς μας;[...] Ὡς πρὸς τὴν ζωγραφίαν δὲ τοῦ ναοῦ, ἐρωτῶμεν, ποίαν δύναται νὰ ἔχῃ ἰδέαν καθαρὰν καὶ ἄσκησιν κατά τε τὸ πνεῦμα καὶ τὸ σχῆμα εἰς ἱερογραφίας τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας ὁ ἄνθρωπος τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας, καὶ οὗτος νέος καὶ πρωτόπειρος; Πᾶσα ἀρχὴ παραφθορᾶς, καὶ ὅσῳ ἂν ὑποτεθῇ μικρά, φέρει συνεπείας μεγάλας. Δεχόμενοι τὴν Ἐκκλησίαν δούλην τῆς πολιτείας· δεχόμενοι κυριαρχίας, διορισμούς, ἐπιτροπείας καὶ τοιαῦτα· δεχόμενοι τὸν γάμον συνάλλαγμα, ἑτεροεθνῶν δὲ ἰδέας καὶ σχήματα εἰς τὰς

17. Λάμπρος, Ο Ιησούς του Πανσελήνου, 452.

18. Για τον βίο και το έργο του βλ. εντελώς ενδεικτικά: Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι, τ. 4ος, Λεξικό των ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αι.)*, Αθήνα 1976. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, 71-94. Αντ. Κωτίδης, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική 19ου αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών 1995, 29, 79, 208, 265.

19. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήναι 1957, 353-354.

ἱερογραφίας, κινδυνεύομεν νὰ ἀπολέσωμεν τὸ ὅλον βαθμηδὸν καὶ διὰ τῆς συνηθείας»[20].

Η προώθηση της εικονογραφικής αντίληψης του L. Thiersch υποστηρίχθηκε κυρίως στο Πολυτεχνείο, του οποίου οι δάσκαλοι είχαν αναλάβει έναν έντονα διαμεσολαβητικό ρόλο στη διεύρυνση του πεδίου αισθητικής καλλιέργειας με τη διατύπωση αξιολογικών κρίσεων και απόψεων που αφορούν τη συνάντηση των νέων εικαστικών. Τα σχετικά δημοσιεύματα της εποχής, τα οποία στην πλειονότητά τους καταγράφουν ή εναρμονίζονται με την εκπεφρασμένη από τους δασκάλους του Σχολείου των Τεχνών οπτική του καλλιτεχνικού προσανατολισμού, είναι ενδεικτικά της θεωρητικής προώθησης του έργου του L. Thiersch και των μαθητών του στο Πολυτεχνείο ως «βυζαντινού» και του εγχειρήματος επιβολής στις λαϊκές συνειδήσεις - μέσα από τη δημιουργία εκλαϊκευμένων συνειρμών και συσχετίσεων- της καινούριας δυτικότροπης νεοναζαρηνής τεχνοτροπίας ως «βυζαντινής». Περισσότερο φανερή στη διαχείριση της νέας αντιληπτικής πρότασης για την αγιογραφία είναι η πληροφόρηση ότι ο L. Thiersch αντέγραψε, μελετώντας τα, ψηφιδωτά της μονής Δαφνίου, του Οσίου Λουκά και τοιχογραφίες του ναού της Γοργοεπηκόου που του χρησίμευσαν ως πρότυπα για την αγιογράφηση του ναού της Σωτείρας του Λυκοδήμου. Το 1862 ο Καυταντζόγλου, στο άρθρο του «Βανδαλική καταστροφή» στον «Αιώνα», κάνει λόγο για τη λειτουργία των τοιχογραφιών της Γοργοεπηκόου ως προτύπου στη «διακόσμησιν του Ρωσσικού ναού», υπογραμμίζοντας το βυζαντινό τους χαρακτήρα: «Αἱ δέ ἐνυπάρχουσαι τειχογραφίαι [...] οὖσαι καθαρῶς βυζαντινῆς ἀρχαίας τέχνης καὶ τοῦ αὐτοῦ κατὰ τοὺς ἐπισκεφθέντας τὸ ἅγιον Ὄρος ἐργαστηρίου τοῦ Πανσελήνου. Ὅθεν καὶ ὁ γνωστὸς παρ' ἡμῖν ζωγράφος Θήρσιος ἐπιφορτισθεὶς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ρωσσικοῦ ναοῦ του Νικοδήμου, σπουδαίως εἰργάσθη ἐπ' αὐτῶν, λαβὼν αὐτὰς ὡς τὰ κύρια παραδείγματα, διά τε τὸ ὕφος καὶ τὸν τρόπον τῶν ἔργων του»[21].

Στα δημοσιεύματα του τέλους του 19ου αι., η εκτίμηση του συνολικού έργου του L. Thiersch καθιερώνεται ως «ανανέωση» και «αναβάθμιση» της βυζαντινής τέχνης[22]. Πολύ σημαντική για την επιβολή της αντίληψης αυτής στην κοινή συνείδηση ήταν η συμβολή της Έκθεσης που οργανώθηκε στο Ζάππειο το 1891 από τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία με 111 πρωτότυπα σχέδια αγιογραφιών του L. Thiersch, δωρεά του ίδιου του καλλιτέχνη. Η προβολή της Έκθεσης ενισχύθηκε με την παρουσία κυβερνητικών παραγόντων και ανθρώπων με ενεργό συμμετοχή στην πνευματική ζωή του τόπου κατά την ημέρα

20. *Αιών* 1325/21-1-1853.

21. Λ. Καυταντζόγλου, «Βανδαλική καταστροφή», *Αιών* 2047/9-7-1862.

22. Λυδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, 86. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*, 73-74.

των εγκαινίων στις 10-11-1891, με την επίσκεψη της βασιλικής οικογένειας αργότερα, καθώς και με την υποστήριξη μερίδας του τύπου όπως της «Εφημερίδος», της «Εβδομάδος» και της «Εστίας Εικονογραφημένης».

Στην ομιλία του Γ. Λαμπάκη, κατά την επίσημη έναρξη της Έκθεσης του Ζαππείου, τα έργα του Βαυαρού καλλιτέχνη, εκτός από τη προβολή τους ως αντιπροσωπευτικά δείγματα βυζαντινής τέχνης, προτείνονται και ως πρότυπα των νέων αγιογράφων, ώστε να αποφευχθεί «πᾶν ὅ,τι ξένον καὶ ὀθνεῖον τυγχάνει τῆς παλαιγενοῦς ὀρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας»: «Ἡ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ἐκτιθεῖσα τὰ ἔργα ταῦτα σκοπεῖ τὸ μέν, ὅπως δείξῃ τὸ μεγαλεῖον τῆς Βυζαντινῆς τέχνης, πῶς αὕτη ἀπὸ τέχνης ἀτέχνου εἰς καλλιτεχνίαν ὑψοῦται, τὸ δὲ ὅπως γενικεύσῃ τὴν ἰδέαν τοῦ καλοῦ ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς καταπεπτωκυῖα Ἐκκλησιαστικὴ Ἁγιογραφία, πρὸς δὲ σκοπεῖ ὅπως, διὰ τῶν ἔργων τούτων καταδείξῃ τὴν ἀπόλυτον ἀνάγκην τῆς παρ' ἡμῖν ἱδρύσεως Χριστιανικῆς Πινακοθήκης, καὶ τῆς ἱδρύσεως ἰδίας Σχολῆς τῆς Βυζαντιακῆς ἁγιογραφίας, ἐν ᾗ νὰ μορφῶνται Ἕλληνες Ἁγιογράφοι, μετὰ σχεδίου καὶ εκ φύσεως σπουδάζοντες τοὺς ἀρχαίους σοβαροὺς Βυζαντιακοὺς τύπους, πάσῃ δυνάμει δὲ ἀποφεύγοντες, πᾶν ὅ,τι ξένον καὶ ὀθνεῖον τυγχάνει τῆς παλαιγενοῦς ὀρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας»[23].

Η ανανεωτική τάση της αγιογραφίας προβάλλεται και μέσα από τις εκτιμήσεις για το έργο ενός από τους μαθητές και συνεργάτες του L. Thiersch στο ναό της Σωτείρας Λυκοδήμου, του Ν. Λύτρα. Το 1855 ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου σε ειδικό κείμενο που έγραψε για τη συμμετοχή της Ελλάδας στην Έκθεση του Παρισιού[24], αναφερόμενος στην «ένθρονη Θεοτόκο» του Νικηφόρου Λύτρα, λέει: «Τέταρτον ἔργον εἴδομεν ἁγιογραφίαν παριστῶσαν τὴν Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου, ὡς πλατυτέραν τῶν οὐρανῶν, ἐπὶ ὁλοχρύσου ἐπιπέδου, ἀντιγραφεῖσαν ἐκ τῆς ἐν τῷ τοῦ Νικοδήμου ναῷ τοιχογραφίας τοῦ Λ. Θηρσίου, παρὰ τοῦ μαθητοῦ Νικηφόρου Λύτρα διὰ ἐλαιοχρωμάτων. Ἡ εἰκὼν αὕτη σχεδιασθεῖσα μὲν κατὰ τὸ Βυζαντινὸν ὕφος, ἐξειργασμένη δὲ καθ'ὅλους τοὺς κανόνας τῆς ζωγραφικῆς κατά τε τὴν ὀπτικήν, τὴν σκιαγραφίαν, τὸν χρωματισμὸν καὶ

23. Γ. Λαμπάκης «Ἡ ἐν τῷ Ζαππείῳ ἔκθεσις καὶ αἱ κατὰ τὸ λῆξαν ἔτος διαλέξεις καὶ ὁμιλίαι ἡμῶν», *ΑΧΑΕ* 1892, 118-119. Στην ομιλία του Γ. Λαμπάκη, καταγράφεται η ακόλουθη πληροφορία, ενδεικτική για τη δραστηριότητα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας προς την κατεύθυνση της προβολής του γεγονότος της Έκθεσης: «Τῇ παρακλήσει εἶτα τοῦ Διοικητικοῦ συμβουλίου τῇ μὲν 1 Δεκεμβρίου 1891 ἐν τῷ Ζαππείῳ ὡμιλήσαμεν περὶ τῆς Βυζαντιακῆς ἁγιογραφίας τῇ δὲ 13 Δεκεμβρίου 1891 περὶ Βυζαντιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἰδίως περὶ τῶν Βυζαντιακῶν ἀρχιτεκτονικῶν κεραμοπλαστικῶν κοσμημάτων, ἅτινα ἔξωθεν τῶν Ναῶν σχηματίζουσι τὸ ἱερὸν μονόγραμμα Ἰησοῦς Χριστὸς καὶ ἄλλα χωρία τῆς Ἁγίας Γραφῆς» (όπ.π., 120).

24. Λ. Κ. (=Λύσανδρος Καυταντζόγλου) «Ἔργα καλλιτεχνικὰ σταλέντα ἐξ Ἑλλάδος εἰς Παρισίους», *Πανδώρα* 124/15-5-1855, 77-80.

τὸν ἐκκλησιαστικὸν ἁρμόδιον χαρακτῆρα, ἐνέπνεεν εἰς τὸν θεατὴν τὸ εἰς τοιαῦτα ἔργα ἀπαιτούμενον σέβας»[25]. Το απόσπασμα του κειμένου είναι ενδεικτικό του τρόπου προβολής του έργου ως «βυζαντινού» μέσα από λεκτικούς χειρισμούς. Από το «βυζαντινό» επιλέγεται μόνο το ύφος, ενώ τα στοιχεία που αποτελούν την ειδοποιό διαφορά της βυζαντινής με τη δυτικότροπη αγιογραφία περικλείονται ανάμεσα στο «εἰργασμένη καθ' ὅλους τοὺς κανόνας τῆς ζωγραφικῆς» και «τὸν ἐκκλησιαστικὸν ἁρμόδιον χαρακτῆρα». Όθεν, δημιουργούνται εντυπώσεις για το εξοικειωμένο με την παραδοσιακή αντίληψη της θρησκευτικής εικονογραφίας λαϊκό αίσθημα, που διευκολύνουν την αποδοχή της νέας εκκλησιαστικής τεχνοτροπίας από την αθηναϊκή κοινωνία.

Έναν άλλο αξιοπρόσεκτο χειρισμό για την καθιέρωση της νεότροπης εκκλησιαστικής ζωγραφικής αποτελεί το ιδεολόγημα περί εξομοίωσης της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης προς την αρχαϊκή τέχνη. Πρόκειται για συσχετισμό που δημιουργεί μέσα από μια εκλαϊκευμένη συνειρμική διαδικασία την προσδοκία για ενδεχόμενη εξέλιξη της παραδοσιακής αγιογραφίας με την αξιοποίηση των δυνάμει ικανοτήτων της· κάτι παρόμοιο, δηλαδή, με αυτό που συνέβη, όταν οι καλλιτέχνες χειρίστηκαν την τέχνη στην αρχαιότητα και την αναβάθμισαν ως το βαθμό της τελειότητας της κλασικής. Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου περικλείει αυτόν τον συλλογισμό στο ευχολόγιο, με το οποίο περατώνει την παρουσίαση της ελαιογραφίας του Νικηφόρου Λύτρα, αντίγραφο της «Πλατυτέρας» του L. Thiersch στη Ρωσική εκκλησία, στο άρθρο του που δημοσίευσε η «Πανδώρα» για την ελληνική συμμετοχή στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού: «Εἴθε ὁ τύπος οὗτος, ὁ ἐγκαταλειφθεὶς ὑπὸ τῶν Βυζαντινῶν νὰ διατηρηθῇ μέν, ἀλλὰ μετερρυθμισμένος ὑπὸ τῆς ἐπιστήμης κατὰ τὸν τρόπον τῆς εἰκόνος ταύτης, καὶ καθὼς τὸ πάλαι ὁ αἰγινητικός ῥυθμὸς ἐτελειοποιήθη διὰ τῆς Φειδαϊκῆς εὐφυΐας, διατηρησάσης πάντοτε τὴν ἁπλότητα καὶ τὸ μεγαλεῖον τῆς ἀρχαϊκῆς αὐτοῦ πηγῆς οὕτω καὶ ἡ ἡμετέρα ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ ταύτην τὴν ὁδὸν βαδίζουσα, καὶ στηριζομένη ἐπὶ τοιαύτηςθεωρίας, τὴν φύσιν ὡς ὁδηγὸν ἔχουσα, βεβαίως θέλει φθάσει ταχέως ἔνθα προώρισται, μορφώνουσα οὕτως ἴδιον νεοελληνικὸν ἐκκλησιαστικὸν τύπον»[26].

Ο τύπος, μέχρι το τέλος του αιώνα, χαιρετίζει με ευμενή σχόλια αγιογραφικά έργα μαθητών του Σχολείου των Τεχνών που αναμειγνύουν τα «βυζαντινά» πρότυπα, τα οποία θεωρείται ότι ακολουθούν, με δυτικότροπα στοιχεία, σύμφωνα με τις αρχές που καθιέρωσε ο L. Thiersch. Η «Νέα Εφημερίς» το 1889[27], αποτιμώντας το έργο της αγιογράφησης της Χρυσοσπηλιώτισσας που είχε

25. Καυτατζόγλου, Ἔργα καλλιτεχνικὰ , 78.

26. Καυτατζόγλου, Ἔργα καλλιτεχνικὰ, 78-79.

27. *Νέα Εφημερίς*, 91/1-4-1889, 3.

αναλάβει ο Σπύρος Χατζηγιαννόπουλος[28], συνεργάτης του L. Thiersch μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα στο ναό της Σωτείρας του Λυκοδήμου, του αποδίδει την αίσθηση του μεγαλείου «τῆς ἐκκλησιαστικῆς λαμπρότητος τὴν ὁποίαν ἡ βυζαντινὴ ἁγιογραφία διετύπωσεν εἰς τὴν ἐντέλειαν»[29].

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί, σε μία εισαγωγική μορφή, το πώς ο ελληνικός τύπος του 19ου αιώνα προσέλαβε τη βυζαντινή τέχνη και τη λειτουργία αυτής εντός του πλαισίου του μοντερνισμού, που επιχείρησε να αλλοιώσει την πατρώα ελληνική τέχνη με την εισαγωγή ξενόφερτων νεωτερικών καλλιτεχνικών στοιχείων. Ο ελληνικός τύπος του 19ου αιώνα, ως ουσιώδης αποδέκτης της δυναμικής των ρευμάτων και ιδεών κατά την κρίσιμη εποχή της θεμελίωσης του νεοσύστατου κράτους, είναι αποκαλυπτικός για την υπονομευτική στάση, τόσο της Βαυαρικής ηγεσίας όσο και των διαμεσολαβητικών παραγόντων της διάδοσης αντιλήψεων και αξιακών κριτηρίων απέναντι στο κύρος της βυζαντινής τέχνης, κατά τα πρώτα χρόνια της σύστασης του νεοελληνικού κράτους. Η Εκκλησία, από την οποία θα αναμενόταν μια ουσιώδης παρεμβατική πρακτική στη διαδικασία διευθέτησης και πλαισίωσης των αισθητικών επιλογών, δεν τήρησε σαφή στάση σε εικαστικά ζητήματα, που αφορούσαν το δικό της χώρο. Όλα τα ανωτέρω είναι ενδεικτικά της συμβιβαστικής στάσης του κοινωνικού ιστού με την ιδέα της αναζήτησης, της συνέχειας της ελληνικής παράδοσης μέσα στις αρχές της δυτικής σκέψης

28. Για το καλλιτεχνικό έργο του βλ., Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*, 97-118. Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα - η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, Θεσσαλονίκη 2003.

29. *Νέα Εφημερίς*, 91.1-4-1889.

Αλέξανδρος Χ. Πανούσης

ΝΟΜΟΚΑΝΟΝΙΚΟ ΦΟΝΤΟ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΑΤΡΙΩΤΙΣΣΑΣ

Το έτος 2016 είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τις διεθνείς σχέσεις της Ορθοδοξίας, και αυτό όχι μόνο λόγω της λήψης της ιστορικής απόφασης για τη σύγκληση της Πανορθόδοξης Συνόδου[1] στην Κρήτη[2], αλλά κι έχοντας υπόψη ότι δίδει την ευκαιρία για τον εορτασμό των 1000 ετών της ρωσικής παρουσίας στο Άγιον Όρος[3]. Σε περιστάσεις σαν κι αυτές, κατά τα ειωθότα, προγραμματίζονται και λαμβάνουν χώρα διάφορες εκδηλώσεις αφιερωματικού χαρακτήρα[4], μεταξύ των οποίων εν προκειμένω ξεχωρίσαμε τη φιλοτέχνηση μιας εικόνας, της «*Παναγίας Πατριώτισσας*», η οποία θα προσφερθεί από ελληνικής πλευράς στον Πρόεδρο της Ρωσίας, κ. Β. Πούτιν, ενώ αντίγραφο της αυτής εικόνας έχει δοθεί ήδη στον Πατριάρχη Μόσχας και πασών των Ρωσιών, κ. Κύριλλο[5]. Τι είναι αυτό όμως που κάνει την εικόνα αυτή να φαντάζει τόσο ταιριαστή για την περίσταση, σε σχέση με άλλες γνωστές απεικονίσεις της Παναγίας; Η απάντηση δίδεται μόνο μέσα από μια συνδυαστική προσέγγιση, ως κατωτέρω.

Η ιστορία της φιλοτέχνησης της εικόνας ξεκινά πριν περίπου δέκα χρόνια, με την έμπνευση του προς απεικόνιση περιεχομένου στην Ιερά Σκήτη της

1. Αναλυτική αναφορά των οικείων δεδομένων βρίσκεται στην αρ. πρωτ. 314/2016 «*Πατριαρχική και Συνοδική Εγκύκλιο επί τη συγκλήσει της Αγίας και Μεγάλης Συνόδου της Ορθόδοξης Εκκλησίας*», υπογραφόμενη αρμοδίως.

2. Σχετικά, τα ανακοινωθέντα 03-02-2016 και 03-03-2016 της Ιεράς Επαρχιακής Συνόδου Εκκλησίας Κρήτης.

3. Συνοπτική ιστορική αναδρομή, Α. Ταχιάος, *Η παρουσία Ρώσων μοναχών στον Άθω (11ος-20ος αι.)*, Κατάλογος έκθεσης «*Όρος Άθως - εικόνες του ιερού τόπου*» (Μόσχα, 08/28-11-2011), Индрик, Μόσχα 2011, 44-61.

4. Αναλυτική ενημέρωση για τις οποίες παρέχεται, μεταξύ άλλων, από τους διαδικτυακούς τόπους της ελληνορωσικής δημοσιογραφικής συνεργασίας του ΑΠΕ-ΜΠΕ με το ρωσικό πρακτορείο ειδήσεων SPUTNIK, στα πλαίσια του έτους «*Ελλάδας-Ρωσίας 2016*» (ελληνικά: www.greece-russia2016.gr, ρωσικά: www.russia-greece2016.ru).

5. Με πρωτοβουλία της μη κερδοσκοπικής εταιρίας «Ελαία», σε συνάντηση που έλαβε χώρα κατά τον Φεβρουάριο του 2010, όπου ο Πατριάρχης παρέδωσε σε εκπροσώπους της «Ελαίας» το προλογικό του σημείωμα για την έκδοση επιστολών του Ι. Καποδίστρια (Ι. Κορνιλάκης, *Καποδίστριας,Ο Άγιος της Πολιτικής*, Ελαία, Αθήνα 2011).

Αγίας Τριάδος Καυσοκαλυβίων, που αποτελεί εξάρτημα[6] της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους[7], για να ακολουθήσει τρία χρόνια ύστερα η φιλοτέχνηση και της ρωσικής εκδοχής της αυτής σύνθεσης. Βασική κινητήρια δύναμη της δημιουργίας ήταν η αναζήτηση του ιδανικού τρόπου έκφρασηςτης αλληλεγγύης Ελλάδας και Ρωσίας, λόγω της θρησκευτικής τους ταυτότητας, που έδειξε το δρόμο για την αγωνιστική τους συμπόρευση κατά την Ελληνική Επανάσταση[8], αλλά και έκανε σαφείς, μέσα από την ευόδωση αυτή, τις αμφίδρομες προσδοκίες των δύο χωρών, εις το διηνεκές. Πάνω στη γενική αυτή βάση, έχοντας υπόψη την ιδιαίτερη σημασία της Παναγίας για τον τόπο προέλευσης της εικόνας, το Άγιον Όρος[9], στηρίζεται σε δεσπόζουσα θέση η μορφή Της, αλλά κι η σήμανση της περιοχής του Όρους πάνω στον ελληνικό χάρτη που απεικονίζεται μέσα σε ένα μετάλλιο δόξας. Το κεντρικό θέμα πλαισιώνεται από ένα πυκνό εικονογραφικό πρόγραμμα (Εικ. 1), εμπλουτισμένο στη ρωσική εκδοχή με την προσθήκη ενός εξωτερικού πλαισίου (Εικ. 2). Κατά τη σειρά αυτή θα αρθρωθεί στη συνέχεια και ο λόγος μας για τη σύνθεση, που αποτελεί εξαίρετο δείγμα αφηγηματικής εικονογραφίας[10] και εκπλήσσει με τη βαθιά σημειολογία της, καλύπτοντας ένα πεδίο που εκτείνεται από την Παλαιά Διαθήκη έως τον 19ο αιώνα, σύμφωνα με τα παρακάτω.

Ξεκινώντας, λοιπόν, από την κεντρική μορφή της σύνθεσης, που είναι αυτή της Παναγίας, η ίδια απεικονίζεται κατά το πρότυπο της Βλαχερνίτισσας[11], ως εκ τούτου, κατά μέτωπο, όρθια πάνω σε χαμηλό βάθρο, με τα χέρια σε δέηση[12] (Εικ. 1). Αντικείμενο της δέησης αυτής είναι η σωτηρία του ανθρωπίνου και δη, του ελληνικού γένους, καθώς μπροστά από τη μορφή της Παναγίας απεικονίζεται ένα μετάλλιο δόξας (Εικ. 3), εντός του οποίου, αντί του αναμενό-

6. Για το φάσμα των μοναστικών μορφωμάτων και την επιμέρους νομική μεταχείριση αυτών, Φ. Φιλιππίδης, «Το νομικόν καθεστώς των εν Ελλάδι κτημάτων των ιερών μονών του Αγίου Όρους», *Κληρονομία*12 (1980) 329-352.

7. Η πρώτη στην ιεραρχική τάξη των Ιερών Μονών του Αγίου Όρους (άρθρο 1 ΚΧΑΟ, ΦΕΚ Α/309/16-09-1926).

8. Χ. Μηνάογλου., «Το Ρωσικό Κόμμα 1768-1821», στο: *Ορθόδοξη Εκκλησία και διαφύλαξη της εθνικής ταυτότητος - Νεομάρτυρες, Άγιος Κοσμάς ο Αιτωλός, Επαναστατικά Κινήματα*, Εκδ. Αρχονταρίκι, Αθήνα 2015, 201-220.

9. Για τη διαμόρφωση και τη συνέχεια της οικείας λατρευτικής παράδοσης μέχρι και τις μέρες μας, G.Speak, *Άγιον Όρος. Ανανέωση στο περιβόλι της Παναγίας*, Μετάφραση Ι. Ροηλίδης, Εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2005, 17 επ.

10. Ειδικότερα, Χ.-Ι.Βρανός, *Θεωρία Αγιογραφίας*, Εκδόσεις Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 2006, 86 και εξής.

11. Για την προέλευση του όρου, A. Cutler.–J. Nesbitt, *L'artebyzantinaeeilsuopublico*,Torino 1986, 330 κ.ε.

12. Επισκόπηση του περιεχομένου της δέησης στη βυζαντινή εικονογραφία, Μ. Καζαμία – Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Εκδ. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 2008 και ιδιαίτερα, κεφ.Ι-ΙΙΙ.

μενου νεαρού Ιησού της Βλαχερνίτισσας (ο οποίος μετακινείται σε άλλο σημείο της σύνθεσης), εγγράφεται ο χάρτης της Ελλάδας[13]. Στον χάρτη σημαίνεται ιδιαίτερα η θέση του Αγίου Όρους (τόπου προέλευσης της παρούσας εικόνας, και δη της Σκήτης Καυσοκαλυβίων), αλλά και οι έδρες της αυτοκέφαλης[14] Εκκλησίας της Ελλάδος και της ημιαυτόνομης[15] Εκκλησίας της Κρήτης, σε Αθήνα και Ηράκλειο αντίστοιχα. Επίσης, στα ακροδάχτυλα των χεριών της Παναγίας απεικονίζονται ομοιώματα των ναών Αγίου Πέτρου Ρώμης[16] και Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης[17]. Ενδιάμεσα αυτών, υπάρχουν δύο φράσεις: «Γνώσεσθε την ἀλήθειαν, καί ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς» και «Μήτηρ Θεού. Η Πατριώτισσα». Δίνοντας έμφαση στο κανονικό περιεχόμενο[18] της εικονογραφικής αυτής ενότητας[19], θα σταθούμε ιδίως στην πρώτη φράση, που εμπεριέχεται στο κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο (η΄, 32) και αποδίδει το νόημα ότι η Αλήθεια είναι ο Χριστός και έτσι η πίστη σε Αυτόν απελευθερώνει από την πλάνη και την άγνοια και σώζει τον άνθρωπο[20]. Επομένως, με δεδομένο ότι τα παραπάνω στοιχεία εσωκλείονται στο άνοιγμα των χεριών της δεόμενης Παναγίας, συνάγουμε ότι η δέησή Της είναι η γνώση της Αλήθειας του Χριστού να νικήσει την πλάνη και την άγνοια που έχει διασπάσει τη Χριστιανική Εκκλησία[21].

---

13. Αντί της παράδοσης τέτοιων μεταλλίων δόξας, να εσωκλείουν άγιες μορφές: Ε.Τσιγαρίδας, «Εικόνα Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς», *ΔΧΑΕ* Λ (2009), 241-248 και όχι σημάνσεις, όπως εδώ.

14. Αυτοκέφαλη καλείται κάθε διοικητικά αυτοτελής ορθόδοξη Εκκλησία, σε σχέση με τη Μητέρα Εκκλησία της Κωνσταντινούπολης. Ειδικά για την Ελλάδα, Τρωιάνος Σ., *Η οργάνωσις της Εκκλησίας της Ελλάδος*, Αθήνα 1973.

15. Η αυτονομία διαφοροποιείται από την αυτοκεφαλία, κυρίως, ως προς το ότι στην πρώτη επιβιώνει κάποιος βαθμός διοικητικής εξάρτησης από τη Μητέρα Εκκλησία, αν και τα σχετικά όρια αυτοδιοίκησης δεν είναι πάντοτε ευκρινή (Βλ. Φειδάς, «Το αυτοκέφαλον και το αυτόνομον εν τη ορθοδόξω Εκκλησία», *Εκκλησία* 76/1999, 89 επ).

16. Αναδρομή ενωτικών προσπαθειών του 20ού αι., Αρχιμ. Καβαλιώτης Α., *Ο διμερής οικουμενικός διάλογος ορθοδόξων και Ρωμαιοκαθολικών υπό την πραγματικότητα της ουνίας και του πρωτείου*, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2014.

17. Η τρέχουσα ορθόδοξη θέση για την Ένωση απασχόλησε την παραπάνω Σύνοδο (σημ. 1).

18. Δεδομένου ότι η Καινή και η Παλαιά Διαθήκη είναι εκ των βασικών πηγών του Κανονικού Δικαίου (Σ. Τρωιάνος, *Οι Πηγές του Βυζαντινού Δικαίου*, Γ΄ Έκδοση Αναθεωρημένη. Αντ. Ν. Σάκκουλας, Αθήνα - Κομοτηνή 2011).

19. Χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει αποκοπή από το κύριο θεολογικό περιεχόμενο, διότι έτσι οδηγούμαστε σε έκπτωση των κανονικών κειμένων σε απλές νομικές διατάξεις (Θ. Γιάγκου, «Ο πλουραλισμός της κανονικής παράδοσης της Εκκλησίας», *Ορθόδοξος Κήρυξ* 272-273 (Μάιος-Ιούνιος 2011), 9-13 και ιδιαίτερα, 9). (σποραδικά).

20. Σ. Αγουρίδης, *Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο*, τ. Α΄, 1-12, Εκδ. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 2005.

21. Χρονικό Σχίσματος, Αικ. Χριστοφιλοπούλου, *Βυζαντινή Ιστορία*, τ. Β΄, Εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1997, κεφ.17 (σποραδικά).

Προχωρώντας, με φορά από κάτω προς τα πάνω, ένθεν και ένθεν της Παναγίας (Εικ. 4) εικονίζονται ο άγιος Δημήτριος (αριστερά) και ο άγιος Γεώργιος, δύο στρατιωτικοί άγιοι, που επιλέχθηκαν μεταξύ του πλήθους των μελών της συγκεκριμένης κατηγορίας[22]. Αναμφίβολα, οι δύο αυτοί άγιοι δε χρειάζονται συστάσεις, τουλάχιστον όσον αφορά τη λατρευτική τους παράδοση, κατ' ακολουθία της πλούσιας οικείας αγιολογικής παραγωγής[23], ωστόσο, εκείνο που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ο συμβολισμός τους στη σύνθεση. Έτσι, το γεγονός ότι απεικονίζονται στο πιο χαμηλό μέρος της εικόνας, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αναπαριστούν τα μέλη της στρατευόμενης Εκκλησίας[24], τα οποία βρίσκονται σε διαρκή επικοινωνία κι άρρηκτη σχέση με τη θριαμβεύουσα(για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω, κατά τη σειρά της οικείας απεικόνισης). Επομένως, συνδέοντας αιτιωδώς την εικονογραφική αυτή ενότητα με όσα προηγήθηκαν, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η δέηση της Παναγίας αποβλέπει στην ευόδωση του διαρκούς πνευματικού αγώνα της επίγειας Εκκλησίας, δηλαδή των «ἐν ζωῇ» βαπτισμένων χριστιανών[25], ώστε τα μέλη της να εξαγιασθούν και ωσαύτως να αποκτήσουν τη θεολογική κοινωνία[26] με την Αλήθεια του Τριαδικού Θεού.

Φέρνοντας το βλέμμα μας στη μέση της σύνθεσης, ένθεν και ένθεν της Παναγίας βλέπουμε αριστερά τη μορφή του Αρχάγγελου Γαβριήλ, συνοδευόμενη από τη φράση «Χαῖρε Κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετά σοῦ», ενώ δεξιά, τη μορφή του Αρχάγγελου Μιχαήλ, συνοδευόμενη από τη φράση «*Στῶμεν καλῶς· στῶμεν μετά φόβου*» (Εικ. 5). Ξεκινώντας από την πρώτη ομάδα δεδομένων, διαπιστώνουμε ότι είναι εμπνευσμένη από την αναφορά του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Καινή Διαθήκη και δη στο Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο (1, 28), όπου ο αρχάγγελος Γαβριήλ, σε εκτέλεση του Μυστηρίου της Θείας Οικονομίας, ανακοινώνει την εκπλήρωση, στο πρόσωπο της Παναγίας[27], της προφη-

22. Πρόσφατη σχετική μονογραφία για το θέμα, Γ. Σουλιώτης, *Οι άγιοι στρατιώτες*, Εκδ. Φυτράκης, Αθήνα 2006.

23. Νεότερες προσεγγίσεις της πλούσιας οικείας βιβλιογραφίας, αντί άλλων, Σ.Γριμάνης, *Άγιος Γεώργιος εγκωμιαζόμενος*, Εκδ. Αρμός, Αθήνα 2008 και Χ.Καρζή, *Ο Άγιος Δημήτριος ο Μυροβλήτης*, Εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2015.

24. Ήτοι, οι ζώντες χριστιανοί που αντιμάχονται την αμαρτία ως την τελείωση (Ρωμ.14, 7-8). Περαιτέρω, J.Khalil, *Δικαίωση - Καταλλαγή - Τελική κρίση στην προς Ρωμαίους Επιστολή*, Εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2004, κεφ. II (σποραδικά).

25. Κανονική θεώρηση της βάπτισης, ως γενέθλιου γεγονότος της εισόδου στο Σώμα της Εκκλησίας, Χριστόδουλος Μητρ. Δημητριάδος, «Το θείον βάπτισμα κατά τους ιερούς της εκκλησίας κανόνας», *Εκκλησία* 53 (1976), 132 επ.

26. Ιερόθεος Μητρ. Ναυπάκτου, *Κατήχηση και βάπτιση ενηλίκων*, Έκδ. Β', Απ. Διακονία, Αθήνα 1998 (πρόλογος).

27. Θεοτοκολογία, Δ. Τσελεγγίδης, *Ορθόδοξη Θεολογία και Ζωή*, Εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2005 (σποραδικά).

τείας του Ησαΐα (Ησαΐας 7, 14), με την οποία ξεκινάει το κεφάλαιο της ανθρώπινης σωτηρίας[28]: «ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἕξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ». Συνεχίζοντας με τη 2η ομάδα δεδομένων, η φράση «Στῶμεν καλῶς· στῶμεν μετά φόβου», που ακούμε κατά τη Θεία Λειτουργία[29], έλκει την προέλευσή της από τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, με τον οποίο συνδέεται και εδώ, καθώς, βάσει της σχετικής εκκλησιαστικής παράδοσης[30], πρόκειται για τα λόγια που εκφώνησε ο ίδιος κατά την πτώση του Εωσφόρου από τον ουρανό, για να αποτρέψει έτσι την πτώση και άλλων αγγέλων, καλώντας τους να μείνουν πιστοί στο Θεό και κατ' επέκταση, στο πλευρό των ανθρώπων[31] (όταν εκείνοι πράττουν το καλό). Την ίδια στιγμή η περιγραφή της κανονικά οφειλόμενης αυτής συμπεριφοράς συνοδεύεται από τη γνωστοποίηση της επιφυλασσόμενης κύρωσης για τους παραβάτες, εξασφαλίζοντας την αποτροπαϊκή λειτουργία της σχετικής δήλωσης προς κάθε ενδιαφερόμενο[32]. Κατόπιν αυτών, αξιοποιώντας το κοινό σημείο και των δύο αυτών ομάδων δεδομένων, ήτοι την πίστη στη Θεία Οικονομία, φθάνουμε σε αντίληψη δύο εκ των ιδιοτήτων της Εκκλησίας, που είναι η ενότητα της πίστης των μελών[33] της και η αγιότητα του Θεανθρώπου[34].

Μετά από την αναφορά αυτή στους αγγέλους, που αποτελούν τον συνδετικό κρίκο μεταξύ στρατευόμενης και επουράνιας/θριαμβεύουσας Εκκλησίας, μέλη της οποίας είναι και οι κεκοιμημένοι χριστιανοί που ολοκλήρωσαν επιτυχώς

28. Ειδικότερα, π. Θ. Ζήσης, *Οι εικόνες στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Εκδ. Βρυέννιος, Θεσσαλονίκη 2008, 24-32.

29. Κατά τον Ιωάννη Χρυσόστομο (Δ.Μαυρόπουλος, *Εις Πνεύματος Αγίου Κοινωνίαν*, Εκδ. Δόμος, Αθήνα 2013 (σποραδικά).

30. Ομιλία μακαριστού Μητ. Φλωρίνης Αυγουστίνου Καντιώτου στον Ι.Ν. Αγίου Γεωργίου Φλωρίνης, 08-11-1981.

31. Ε.Χριστινάκη-Γλάρου,«Η "εις ύψος αναδρομή" της εκκλησιαστικής οικονομίας και η "εξ ύψους συγκατάβαση" της Θείας Οικονομίας στο μυστήριο της μετάνοιας. Η οιονεί ταυτοσημία «οικονομίας» και «διακριτικής ευχέρειας» κατά την εξατομίκευση των επιτιμίων», στο: *Από τη Θεία Οικονομία στην Οικονομία της Εκκλησίας*, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας Μ.Φ.Θ.Σ., υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητροπόλεως Ηλείας (Αμαλιάδα, 19-20 Μαΐου 2012), Εκδόσεις Ηρόδοτος, Αθήνα 2015, σελ. 247-274

32. Γ.Πουλής, «Η επίγεια κόλαση: Το κυρωτικό σύστημα της εκκλησίας», στο:*Έγκλημα και Τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 2001, σελ. 97 επ, όπου το απόλυτα συναφές ιδεολογικό υπόβαθρο ανάλογων πρακτικών.

33. Ότι η κεφαλή της Εκκλησίας είναι μία, δηλαδή, ο Ιησούς Χριστός, μέσα από την ενότητα των τριών θείων προσώπων (Βλ. στο:*Οικουμενικές Σύνοδοι και Εκκλησιαστική Ενότητα*, Εκδ. Αρχονταρίκι, Αθήνα 2016, κεφ. Β', σποραδικά).

34. Η οποία διαχέεται στα μέλη της Εκκλησίας ιδίως μέσα από τα Ιερά Μυστήρια, με τα οποία το κτιστό καθίσταται άφθαρτο κι έτσι ξεκινά νέα ζωή (Σ.Κόλλιας, *Αναζητώντας την αγιότητα*, Εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2015, 49 επ.).

τον πνευματικό τους αγώνα, κερδίζοντας την παραμονή τους κοντά στο Θεό[35], μεταφερόμαστε στην τρίτη βαθμίδα της σύνθεσης. Εδώ, όπως και πριν, βλέπουμε δύο ομάδες δεδομένων. Αριστερά διακρίνουμε τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, συνοδευόμενο από τη φράση «Μετανοεῖτε· ἤγγικε γάρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν» και δεξιά, τον Προφήτη Ηλία, συνοδευόμενο από τη φράση «Ζηλῶν ἐζήλωκα Κυρίῳ παντοκράτορι» (Εικ. 6). Κατά την ίδια σειρά αναφοράς, η πρώτη φράση συνοψίζει τη διδασκαλία του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου[36], αλλά είναι και η φράση, με την οποία, κατά Ματθαίον (δ΄ 12-17), άρχισε το κήρυγμά του ο Ιησούς μόλις έμαθε τη σύλληψη του Προδρόμου, συνεχίζοντας την εκπλήρωση της Θείας Οικονομίας[37]. Επίσης, η δεύτερη φράση προέρχεται από την Παλαιά Διαθήκη (Βασιλειών Γ΄, 19,10) και ανήκει στον Προφήτη Ηλία, ο οποίος με τα λόγια αυτά απευθύνεται στον Θεό, χαρακτηρίζοντάς Τον Παντοκράτορα κι εκφράζοντας την πραγματικότητα της εποχής του προφήτη, κατά την οποία ο λαός του Θεού («οι υιοί Ισραήλ») είχε εγκαταλείψει τον ένα και μοναδικό Θεό, εξωθώντας ως και τον ίδιο τον Ηλία σε αναχωρητικό βίο στα όρη[38]. Υπό τα δεδομένα αυτά, συμπληρωματικά προς τις ως άνω ιδιότητες της Εκκλησίας, η σύνθεση τονίζει εδώ την ιδιότητα της καθολικότητας (με την παράθεση χωρίων σχετικών με διαφορετικές χρονικές περιόδους της εκκλησιαστικής ύπαρξης)[39], μα και της αποστολικότητας, δεδομένης της προειρημένης διδακτικής αποστολής του Ιησού[40].

Κλείνοντας το κύριο εικονογραφικό πρόγραμμα, οι ιδιότητες της καθολικότητας, της αποστολικότητας και της αγιότητας που αναφέραμε, επιστεγάζονται από αυτή της μοναδικότητας και της ενότητας της Εκκλησίας[41], δεδομέ-

35. Σχετική αναδρομή, A. Pagden, *Κόσμοι σε πόλεμο*, Μτφ. Αστερίου Ε., Εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014 (σποραδικά).

36. Για τον συνδυασμό του θεολογικού περιεχομένου με την εικονογραφική παράδοση της αναφερόμενης μορφής, Σ. Ζουμπουλάκης, *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ως άγγελος*, Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1992, ιδιαίτερα σ.18 και εξής.

37. Για τη σχετική αλληλουχία της διδακτικής αποστολής καθενός, Κ. Ι. Αγγελάκης, *Το μυστήριο της Θείας Οικονομίας στη Γραμματεία του 13ου αιώνα: Η περίπτωση των εκκλησιαστικών ιστορικών Νικήτα Χωνιάτη, Γεωργίου Ακροπολίτη, Γεωργίου Παχυμέρη, Νικηφόρου Γρηγορά*, Διατριβή επί διδακτορία, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 12 επ.

38. Περαιτέρω βιογραφικά, αλλά και θεολογικά στοιχεία για το έργο του Προφήτη Ηλία, Θ. Γρηγοριάτος, *Ηλίας ο Θεσβίτης. Ο Πύρινος Προφήτης*, Έκδοση Ιεράς Μονής Οσίου Γρηγορίου Αγίου Όρους, Άγιον Όρος 2000 (σποραδικά).

39. Για το εύρος της καθολικότητας εξ απόψεως καταβολών και αντίστοιχης οντολογίας, Ν. Λουδοβίκος, *Ψυχανάλυση και Ορθόδοξη Θεολογία. Περί επιθυμίας, καθολικότητας και εσχατολογίας*, Εκδ. Αρμός, Αθήνα 2003, κείμ. 2 (σποραδικά).

40. Εξελικτική πορεία, Γ. Πατρώνος, *Μαθητεία και αποστολικότητα*, τ. Α΄, Εκδ. Δόμος, Αθήνα 1999, 26 επ.

41. Εικονογραφικές προεκτάσεις, Φ. Κόντογλου, *Η Μοναδικότητα της Παραδόσεως της*

νης της απεικόνισης στο υψηλότερο σημείο της σύνθεσης του Ιησού Χριστού κατά τον εικονογραφικό τύπο της «Δέησης»[42] (Εικ. 7). Ο Χριστός συνοδεύεται από την επιγραφή «Ἰησούς Χριστός» και τη φράση «ἵνα ὦσιν ἕν». Εστιάζοντας σε αυτά τα λόγια, τα οποία απαντώνται στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (17, 11), θα πρέπει πρώτιστα να αναφέρουμε ότι εξειδικεύουν την εικονιζόμενη Δέηση, καθώς ανήκουν στην αρχιερατική προσευχή του Κυρίου[43], διά της οποίας επιζητείται η εκπλήρωση της Θείας Οικονομίας εντός της Μίας Εκκλησίας, μέσω της ταυτότητας της ορθόδοξης πίστης όλων[44]. Εξάλλου, στην παραδοχή αυτή οδηγεί και η συνέχεια της φράσης, αφού το «ἵνα ὦσιν ἕν» ακολουθείται και από το «καθὼς σύ, Πάτερ, ἐν ἐμοί, καὶ ἐγὼ ἐν σοί», το «ἐγὼ ἐν αὐτοῖς καὶ σὺ ἐν ἐμοὶ ἵνα ὦσι τετελειωμένοι εἰς ἓν» και το «ἵνα θεωρῶσι τὴν δόξαν τὴν ἐμὴν ἣν ἔδωκάς μοι»[45] που στοιχειοθετούν την ενότητα της ορθόδοξης πίστης[46]. Ως εκ τούτου, συνθέτοντας τα μέχρι τούδε, η δέηση της Πατριώτισσας συνοψίζεται στην ευχή της ενότητας των μελών της Εκκλησίας, μέσα από την αποδοχή της αγιότητας, της καθολικότητας και της αποστολικότητάς της.

Επεκτεινόμενοι τώρα στο συμπληρωματικό εικονογραφικό πρόγραμμα που αποτυπώνεται στη ρωσική εκδοχή της εικόνας και δη στο εξωτερικό αυτής πλαίσιο (εικ. 8), εκεί συναντούμε τέσσερις επιπλέον μορφές, από τις οποίες, προς ανεύρεση του νομικού ζητουμένου που σηματοδοτεί το θέμα της παρούσας εισήγησης, αντλούμε τα ανάλογα ερεθίσματα, αλλά και την ειδικότερη σύνδε-

---

Ορθοδοξίας, Αθήνα 1960, όπου μια διεισδυτική ματιά στην οικεία προδιάθεση, αλλά και στον κίνδυνο της αγιογραφικής νεωτερικότητας.

42. Υποδηλώνει την παρέμβαση της Παναγίας και του Προδρόμου στον Χριστό-Κριτή για την άφεση των αμαρτιών των πιστών. Καλείται και «Τρίμορφο», όταν περιλαμβάνει μόνο τα τρία αυτά πρόσωπα, ή «Μεγάλη Δέηση», όταν συμπληρώνεται από άλλες μορφές, όπως αγγέλους, αποστόλους και αγίους (Ν. Μαλαβάκης, *Βυζαντινολόγιο: Λεξικό εκκλησιαστικών και θρησκευτικών όρων αγιογραφίας, αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, ζωγραφικής, κατήχησης, λειτουργικής μοναστηριακού βίου, μουσικής, ποίησης, υμνογραφίας, ψαλτικής*, Εκδοτικός Οίκος Αστήρ, Αθήνα 1999).

43. Α. Λαλαγιάννη., *Η αρχιερατική προσευχή του Ιησού στην ερμηνευτική παράδοση* (διδ. διατριβή), 49 κ.ε.

44. Ι. Φειδάς, *Η γένεση του θεσμού των συνόδων στην αρχαία εκκλησία: οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία του συνοδικού θεσμού* (διδακτορική διατριβή), 20 επ., περί χριστοκεντρικής συνείδησης της ενότητας της Εκκλησίας.

45. Συγκριτική θεώρηση χωρίων, Ν. Δαμαλάς, *Ερμηνεία εις την Καινήν Διαθήκην*, τ. Γ, Αθήνα 1892, 587 επ.

46. Συνολική εκκλησιολογική και θεολογική θεώρηση, Στ. Γιαγκάζογλου, «Οι θεολογικές προϋποθέσεις της Εκκλησίας ως εσχατολογικής κοινότητας», *Εκκλησία και Εσχατολογία*, Εκδοτική Δημητριάδος, Βόλος 2014, 83 επ.

ση Ελλάδας και Ρωσίας[47], σε συνέχεια όσων αναφέραμε στην αρχή. Έτσι, επάνω αριστερά βλέπουμε τον Άγιο Βλαδίμηρο, βασιλιά της Ρωσίας μεταξύ 980 και 1015, καλούμενο και «Ισαπόστολο»[48], λόγω της ουσιαστικής συμβολής του στην εξάπλωση του Χριστιανισμού. Ακριβώς από κάτω απεικονίζεται ο Μέγας Κωνσταντίνος, καλούμενος επίσης «Ισαπόστολος»[49], ένεκα ιδίως: (α) Των διαταγμάτων ανεξιθρησκίας των ετών 311 και 313 που άνοιξαν το δρόμο για την απαλλαγή του Χριστιανισμού από τους διωγμούς[50], ως και για το νομοθετικό αυτοπροσδιορισμό του[51] και την εξίσωσή του με την ευνοϊκή νομική μεταχείριση που επιφυλασσόταν έως τότε για τις λοιπές θρησκευτικές κοινότητες της αυτοκρατορίας[52]. (β) Του ρόλου που ο ίδιος αυτοκράτορας διαδραμάτισε για την επίλυση δογματικών ερίδων[53], από την Α' Οικουμενική Σύνοδο[54], η οποία ασχολήθηκε εκτενώς με τη διατύπωση του Συμβόλου της Πίστης[55].

Μεταξύ των δύο αυτών μορφών, στο εξωτερικό πλαίσιο της εικόνας, μεσολαβεί το σύμβολο της Ρωσικής Σημαίας, ακολουθούμενο επάνω δεξιά από τον

47. Επιπλέον πτυχές της πνευματικής συγγένειας Ελλάδας - Ρωσίας, H.Andreichenco, *Ελληνικά Γλωσσικά Δάνεια Ορθόδοξου εκκλησιαστικού περιεχομένου στην εξέλιξη της ρωσικής γλώσσας*, Εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 2014.

48. Περαιτέρω, Βλ. Φειδάς, *Εκκλησιαστική Ιστορία της Ρωσίας*, Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2011, κεφ.Α3κ.ε. (σποραδικά).

49. G. Downey, «The Builder of the Original Church of the Apostles at Constantinople: A Contribution to the Criticism of the "Vita Constantini" Attributed to Eusebius», *Dumbarton Oaks Papers*, 6 (1951), σσ. 51, 53-80.

50. Με την επιφύλαξη περί νομικής φύσης των κειμένων αυτών ως διαταγμάτων (Α.Π. Βίττη, «Οι αποφάσεις-'διάταγμα' των Μεδιολάνων», Πνευματική Διακονία 16 (2013), 18-37.

51. Π. Βεν, *Όταν ο κόσμος μας έγινε χριστιανικός (312-394 μ.Χ.)*, Μτφ. Γ.Καράμπελας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2012, κεφ.1 κ.ε., όπου η αναγωγή στη νομική αυτή μετεξέλιξη των πρώιμων χριστιανικών κοινοτήτων.

52. Με κύρια αιτιολογική βάση, το ότι η άσκηση της δημόσιας λατρείας πρέπει να είναι ανεμπόδιστη. Ενδεικτική νομοθετική προδιάθεση M.Pucci Ben Zeev, *Jewish Rights in the Roman World: The Greek and Roman Documents quoted by Josephus Flavius*, Text and Studies in Ancient Judaism 75, Mohr Siebeck, Tübingen 1998, 80-82.

53. Εξυπηρετούμενος πολιτικά, καθώς οι αιρετικοί ενθαρρύνονταν από τον Λικίνιο (L. J.Teall, «The Age of Constantine: Change and Continuity in Administration and Economy»,*Dumbarton Oaks Papers*21 (1967), σσ.11-36.

54. Για το κανονικό έργο της Α' Οικουμενικής Συνόδου κατά των σύγχρονων αυτής αιρετικών μερίδων, Βλ. Φειδάς, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, τ. Α', Β' 'Έκδοση, Γραφικές Τέχνες Γ. Παπανικολάου ΑΒΕΕ, Αθήνα 1994, 413 επ.

55. Για τη διαμόρφωση του τελικού κειμένου προς αναχαίτιση και εξωραϊσμό αιρετικών αντίρροπων δοξασιών και αντίστοιχων θέσεων, Θεοδώρου Α., *Βασική Δογματική Διδασκαλία*, Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2007, 19 κ.ε

ναύαρχο Θεόδωρο Ουσακώφ[56], που έχει συνδέσει το όνομά του με την απαλλαγή των Επτανήσων από τη Γαλλοκρατία[57]. Ακριβώς από κάτω συναντούμε τον Ιωάννη Καποδίστρια, Υπουργό Εξωτερικών της Ρωσίας μεταξύ 1815 και 1822[58], οπότε υποχρεώθηκε σε παραίτηση λόγω της Επανάστασης του 1821, αλλά και πρώτο Κυβερνήτη της Ελλάδας μεταξύ 1827 και 1831, οπότε δολοφονήθηκε[59], έχοντας, όμως, προλάβει να εκφράσει, μέσα από το κυβερνητικό του έργο, την εκκλησιαστική του πολιτική[60]. Ειδικότερα, αυτή συνοψίζεται στη βούληση για ενότητα Εκκλησίας και Πολιτείας και το σχηματισμό και την εδραίωση εθνικής και πολιτικής συνοχής μέσα από την ενιαία χριστιανική συνείδηση των πολιτών του νέου ελληνικού κράτους. Επομένως, η κατά τα άνω παραπομπή στο φιλελληνικό και φιλο-εκκλησιαστικό έργο των τεσσάρων αυτών ανδρών, διακηρύσσει την πολιτική και εκκλησιαστική συμπαράταξη και συνεργασία, ως συστατικών εθνικής ευημερίας.

Καταλήγοντας, ανάμεσα στο χρονικό σημείο της επιλογής του παρόντος θέματος, με αφορμή σχετικά δημοσιεύματα, και την προθεσμία υποβολής της παρούσας μελέτης προς δημοσίευση, που συμπίπτει με τις παραμονές της σύγκλησης της Πανορθόδοξης Συνόδου, μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα που εμπλουτίζει το ερευνητικό μας ερέθισμα, όχι από την άποψη των δεδομένων προς μελέτη, αλλά κατά την αξιολόγηση αυτών προς διακρίβωση της σημειολογίας της προσφοράς της συγκεκριμένης εικόνας στις προαναφερθείσες περιστάσεις. Έτσι, σε αντιστοιχία με τις μνημειώδεις διαστάσεις της *Πατριώτισσας* (2,3 x 1,8 μ., 150 κιλά), δεν είναι υπερβολή να τη θεωρήσουμε ως ένα κινητό μνημείο των ελληνορωσικών θρησκευτικών και πολιτικών σχέσεων, που θυμίζει τη σχετική παράδοση, αλλά και υποδεικνύει την αναμενόμενη συνέχεια, εφόσον βέβαια τηρηθούν οι προαναφερθείσες νομοκανονικές υποχρεώσεις από όλα τα μέρη.

---

56. Εκτενής πραγμάτευση του ρόλου της Ρωσίας στην Ελληνική Επανάσταση και την επέκεινα πολιτική εξέλιξη της χώρας, L. Frary, *Russia and the making of modern Greek identity* 1821-1844, OUPOxford 2015, 18 κ. ε.

57. Συνοπτική εξιστόρηση, Ε. Τάρλε, *Ο ναύαρχος Ουσακώφ στα Ιόνια Νησιά*, Εκδόσεις Εκάτη, Αθήνα 2002.

58. Adhoc, G.Arsh, *Ο Ιωάννης Καποδίστριας στη Ρωσία*, Μετάφραση Α.Μπελοζέροβα, Εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2015.

59. Γ. Πανούσης, «Η δημοκρατία και οι εχθροί της: Ήταν πολιτικό έγκλημα η δολοφονία του Καποδίστρια;», *Κερκυραϊκά Χρονικά*, Περίοδος Β΄, τ. Η΄ (2015), σελ.347-356

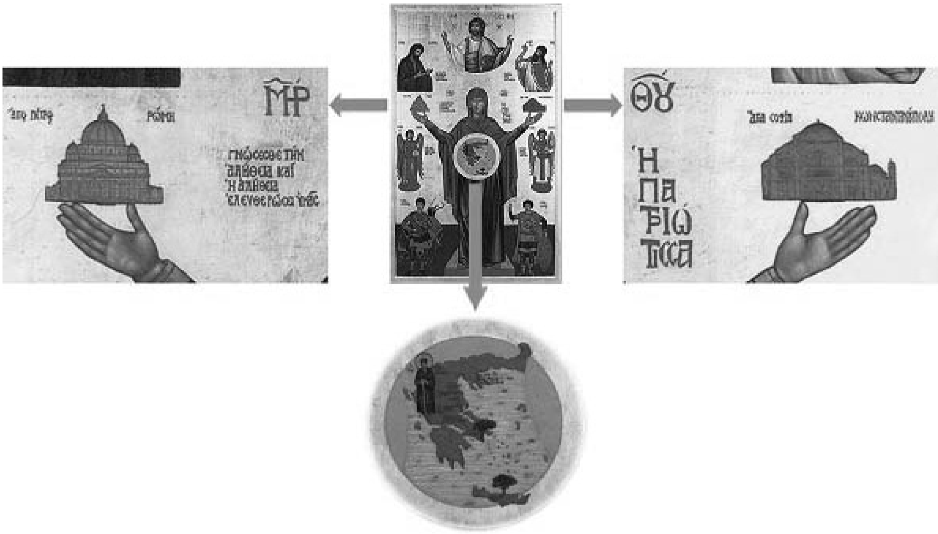
60. Ειδικότερα, Χ. Μπαμπούνης, *Η Γραμματεία 'των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως' και η εκπαιδευτική πραγματικότητα κατά την καποδιστριακή περίοδο*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1998, 95 κ.ε.



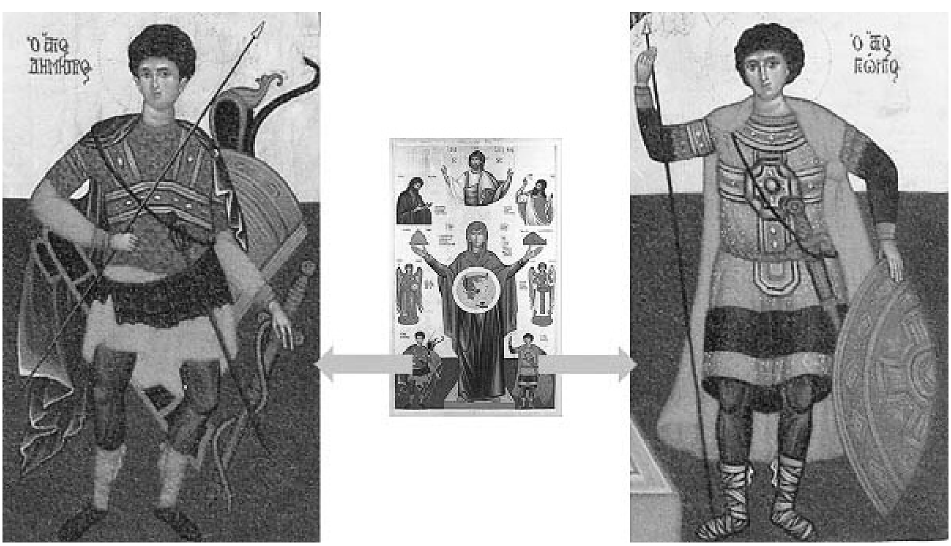
Εικ. 1. Παναγία Πατριώτισσα – Ελληνική εκδοχή.



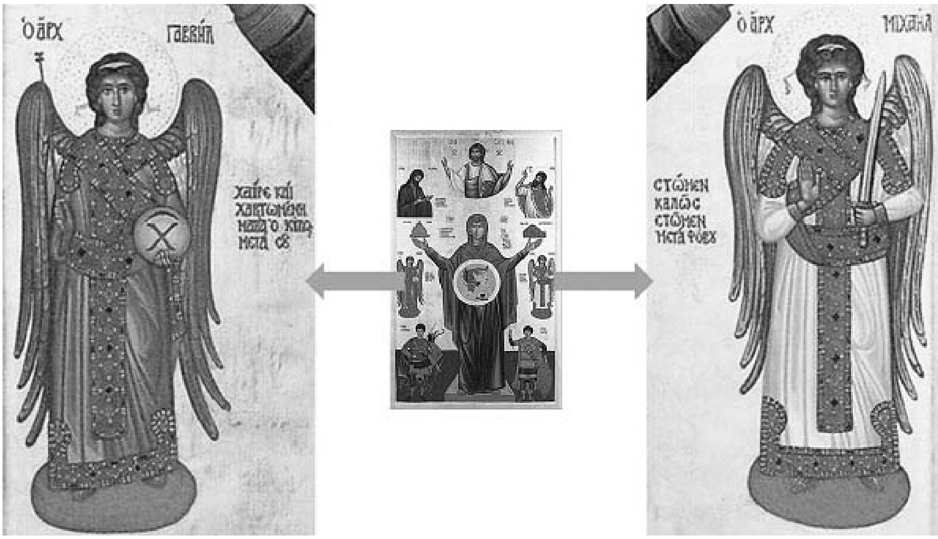
Εικ. 2. Παναγία Πατριώτισσα – Ρωσική εκδοχή.



Εικ.3. Παναγία Πατριώτισσα – Μετάλλιο δόξας, ομοιώματα Αγίου Πέτρου και Αγίας Σοφίας.



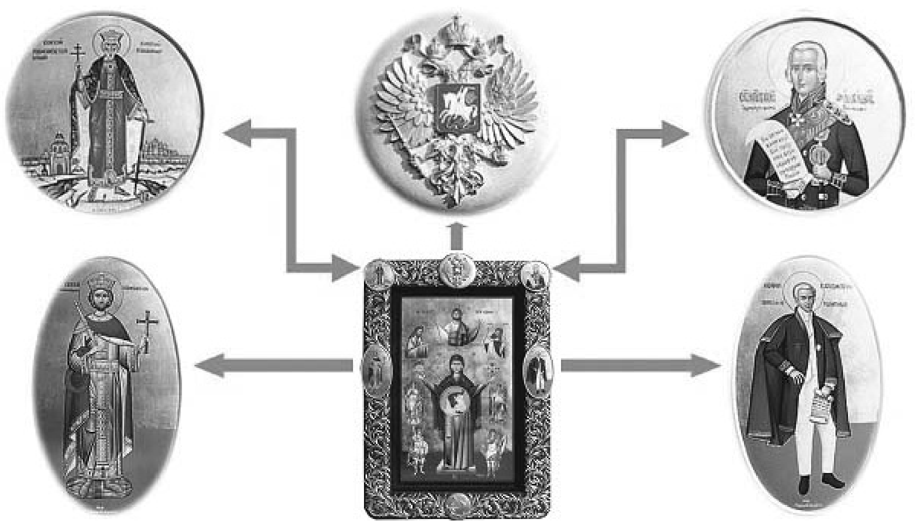
Εικ. 4. Παναγία Πατριώτισσα – Άγιος Δημήτριος και Άγιος Γεώργιος.



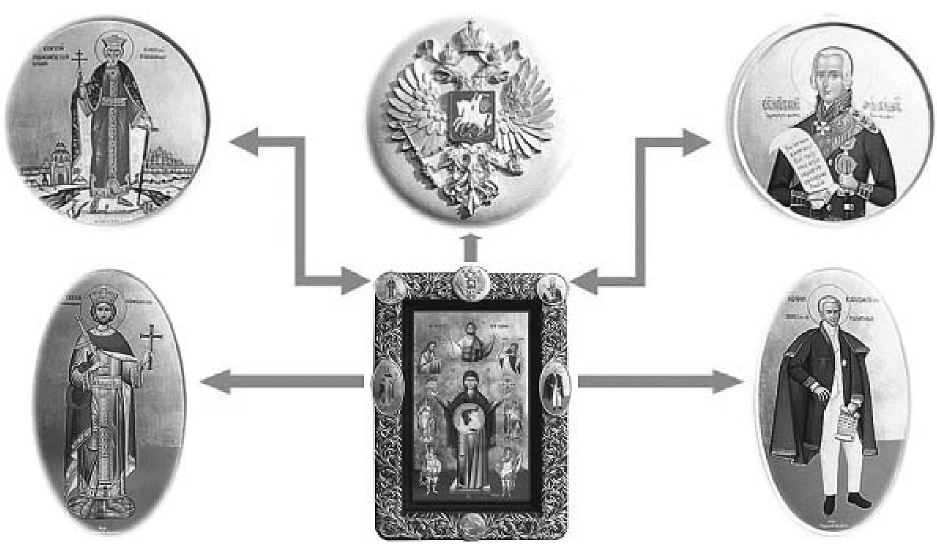
Εικ. 5. Παναγία Πατριώτισσα – Αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ.



Εικ. 6. Παναγία Πατριώτισσα –Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος και Προφήτης Ηλίας.



Εικ. 7. Παναγία Πατριώτισσα – Προσθήκες ρωσικής εκδοχής.



Εικ.8. Παναγία Πατριώτισσα – Προσθήκες ρωσικής εκδοχής.

Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης

Ο ΑΓΙΟΡΕΙΤΗΣ ΜΟΝΑΧΟΣ ΓΕΝΝΑΔΙΟΣ Ο ΡΩΣΟΣ (μέσα 19ου αἰ.) ΚΑΙ Η «ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ»

Στό Ἅγιον Ὄρος, τήν περίοδο ἀπό τά μέσα περίπου τοῦ 19ου αἰώνα καί μέχρι τήν δεκαετία τοῦ 1870, δραστηριοποιοῦνταν εἰκονογραφικά ἐργαστήρια, ὁρισμένα ἐκ τῶν ὁποίων θά μποροῦσε νά θεωρηθεῖ ὅτι ἀπετέλεσαν τό μεταβατικό στάδιο ἀπό τήν δυτικίζουσα μεταβυζαντινή ζωγραφική, πού βρισκόταν ἤδη σέ παρακμή ὥς τή «ρωσοναζαρηνή» λεγόμενη τεχνοτροπία[1], πού ἐπικράτησε στόν Ἄθωνα ἀπό τίς τρεῖς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰ. ὥς τίς τρεῖς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰ. Στήν εἰσήγηση αὐτή γίνεται ἀναφορά σέ ἕνα ἀπό τά ἐργαστήρια αὐτά καί πιό συγκεκριμένα στό ἐργαστήριο τοῦ ρώσου μοναχοῦ Γενναδίου.

Στήν παροῦσα εἰσήγηση, ἐκτός ἀπό τήν ἀναφορά μας στό μέχρι στιγμῆς ἐντοπισμένο εἰκονογραφικό ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γενναδίου, γίνεται μία πρώτη δημοσίευση τῶν χειρόγραφων προσθηκῶν πού ἐπέφερε ὁ ἴδιος ζωγράφος στήν *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Ἐπιστήμης*, τό γνωστό ἔργο τοῦ ἱερομονάχου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Πρόκειται γιά προσθῆκες, τίς ὁποίες ὁ Γεννάδιος θεώρησε ὡς «ἀναγκαῖες» γιά νά τίς καταγράψει - τή στιγμή μάλιστα πού, ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος, εἶναι «πραγματικῶς δεδοκιμασμένες», πιθανότατα ἀπό τόν ἴδιο ὡς ζωγράφο.

*

Στό Ἅγιον Ὄρος, σύμφωνα μέ τή μέχρι σήμερα ἔρευνα, στό β΄ μισό τοῦ 19ου αἰ. δραστηριοποιήθηκαν εἰκονογραφικά πέντε τουλάχιστον ζωγράφοι πού ἔφεραν τό ὄνομα Γεννάδιος, μάλιστα οἱ δύο ἀπ᾽ αὐτούς ἀσκοῦνταν στήν περιοχή τῶν Καρυῶν, στό διοικητικό κέντρο τῆς Ἀθωνικῆς μοναχοπολιτείας:

α) Ὁ «κύρ Γεννάδιος ζωγράφος», ὁ ὁποῖος ἤδη ἀπό τό 1846 ἀσκεῖτο στήν κουτλουμουσιανή σκήτη Ἁγίου Παντελεήμονος, σύμφωνα μέ μαρτυρία πού

---

1. Περί τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς ἐνδιαφέροντα εἶναι τά πορίσματα τῆς Στρογγυλῆς Τράπεζας «Ναζαρηνή Ζωγραφική», πού πραγματοποιήθηκε στό πλαίσιο τοῦ *Ζ΄ Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου «Τό Ἅγιον Ὄρος στά χρόνια τῆς Ἀπελευθέρωσης» (Θεσσαλονίκη 23-25 Νοεμβρίου 2012)*, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 417-553 (στό ἑξῆς: *Ναζαρηνή Ζωγραφική*).

διασώζεται στό ἔγγραφο 18 τῆς ἴδιας Σκήτης[2]. Σύμφωνα πάλι μέ ἐπιγραφή στό διάζωμα τοῦ θόλου τοῦ Κυριακοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος[3], ὁ Γεννάδιος, μέ δαπάνη τοῦ ἱερομονάχου Δαμιανοῦ Χαλκιά ἐκ τοῦ κουτλουμουσιανοῦ κελίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Καρυῶν καί σέ συνεργασία μέ τόν ἱερομόναχο Γρηγόριο, ἱστόρησε τό 1868 τόν τρούλο τοῦ κυρίως ναοῦ[4].

β) Ὁ «Γεννάδιος μοναχός ὁ ἐκ τῆς Ἑλλάδος», ὁ ὁποῖος ἱστόρησε τόν Παντοκράτορα καί τούς περιβάλλοντας αὐτόν Προφῆτες, καθώς καί Σεραφίμ καί Χερουβίμ στό τύμπανο τοῦ θόλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, πού βρίσκεται στόν πύργο τοῦ Ἁγίου Συμεών στή μονή Χιλανδαρίου, σύμφωνα μέ ἐπιγραφή στή βάση τοῦ τρούλλου, ἡ ὁποία ἀναφέρεται στήν ἐκ νέου διακόσμησή του.[5]

γ) Ὁ Μανουήλ Γεδεών μᾶς κάνει γνωστό καί τόν ἱεροδιάκονο Γεννάδιο ἐκ Κωνσταντινουπόλεως, «ἱκανόν ἀριθμῶν εἰκόνων γράψαντα, ζήσαντα δέ ἐν ἀρχῇ τῆς ἐνεστώσης ἑκατονταετηρίδος»[6] χωρίς ὅμως νά μᾶς δίνει περισσότερες πληροφορίες.

δ) Στή μονή Διονυσίου ἀσκήθηκε καί ὁ ζωγράφος Γεννάδιος Διονυσιάτης πού καταγόταν ἀπό τήν Κρήτη καί ἀφιέρωσε τήν Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου Γενναδίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως[7].

Ὁ ζωγράφος Γεννάδιος, μέ τοῦ ὁποίου τό ἔργο θά ἀσχοληθοῦμε στή συνέχεια, ὑπογράφει τά ἔργα του ὡς «*Γεννάδιος μοναχός*», ὡς «*Γεννάδιος μοναχός Ρώσος ζωγράφος*», ὡς «*Γεννάδιος Ρώσος καί Καρεώτης*» ἀλλά καί ὡς «*Γεννάδιος ὁ ἐν Καραῖς ζωγράφος*». Τά ἔργα του, τοιχογραφίες καί φορητές εἰκόνες βρίσκονται σέ διάφορα ἀθωνικά καθιδρύματα (Μεγίστη Λαύρα, Μονή Διονυσίου, Σκήτη Καυσοκαλυβίων, λαυριωτική Σκήτη Τιμίου Προδρόμου κ.ἀ.), ἀλλά καί ἐκτός Ἁγίου Ὄρους. Ὁ ἴδιος ἀσκήθηκε στίς Καρυές καί πιθανότατα στό λαυριωτικό κελλί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Σκουρταίων στίς Καρυές, ὅπου καί

2. «Εἰς τούς 1846 ἐδώσαμεν γράμμα συστατικόν τόν κύριον διακοΚωνσταντῖνον καλόγηρον τοῦ κυρίου Γενναδίου ζωγράφου συνασκητοῦ μας, βλέποντες τήν προθυμίαν του ὅπου ἔχει νά βοηθήσει εἰς τό Κυριακόν». Βλ. Μ. Βαρβούνης, «Ἔγγραφα καί χειρόγραφα τῆς Ἱ. Σκήτης τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος στό Ἅγιο Ὄρος», *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς*, 783 (2000), 524.

3. «Δαπάνη Δαμιανοῦ ἱερομονάχου καί τῆς συνοδείας. Χείρ Γενναδίου Μοναχοῦ καί Γρηγορίου ἱερομονάχου 1868».

4. Χρυσόστομος μοναχός, *Σκήτη Ἁγίου Παντελεήμονο. Τό ἱστορικόν αὐτῆς-Θαύματα τοῦ Ἁγίου*, Ἅγιον Ὄρος 1966, 23. Γ. Σμυρνάκης, *Τό Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθῆναι 1903, 526.

5. «1851 διά χειρός Γενναδίου μ(οναχοῦ) τοῦ ἐκ τῆς Ἑλλάδος». Βλ. Γ. Σμυρνάκης, *Τό Ἅγιον Ὄρος*, ὅ.π., 485. Ἐπίσης, Γ. Φουστέρης - Ν.Τουτός, *Εὑρετήριον τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους (10ος-17ος αἰ.)*, Ἀθῆναι 2010, 199 (στό ἑξῆς *Εὑρετήριον*).

6. Μ. Γεδεών, *Ὁ Ἄθως*, Κωνσταντινούπολις 1885, 332. Τό βιβλίο ἐκδόθηκε τό 1885, ἄρα ὁ Γεδεών ἀναφέρεται στίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰ.

7. Βλ. Σ. Καδᾶς, *Τά Σημειώματα τῶν χειρογράφων τῆς Μονῆς Διονυσίου*, Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 325.

συνέταξε, τό ἔτος 1843, ἕνα ἀντίγραφο τῆς περίφημης «Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς Ἐπιστήμης», ἔργο τοῦ Ἁγιορείτου ἱερομονάχου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Τό ἱστορικό αὐτό κελλί ἐπανιδρύθηκε ἀπό τόν ὁσιακῆς μνήμης ἱερομόναχο Παρθένιο τόν Σκούρτο τόν ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων, γνωστό τόσο γιά τήν ἐνεργό συμμετοχή του στήν περί τῶν Μνημοσύνων Ἔριδα, πού συνετάραξε τό Ἅγιον Ὄρος στό β′ μισό τοῦ 18ου αἰ., ὅσο καί γιά τήν ὑψηλή εἰκονογραφική του τέχνη, πού ἀκολουθοῦσε τίς ἐπιταγές τοῦ δασκάλου καί συντοπίτου του ἱερομονάχου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[8]. Οἱ διάδοχοι τοῦ Παρθενίου, ἀδελφοί Σκουρταίοι, γνωστοί καί ὡς ἐκδότες τῶν ἔργων τοῦ ὁσίου Νικοδήμου τοῦ Ἁγιορείτου (+ 1809), συνέχισαν τή δραστηριότητα τοῦ ἐργαστηρίου, μέχρι τουλάχιστον τήν τέταρτη δεκαετία τοῦ 19ου αἰ., ὅπου φαίνεται ὅτι προσῆλθε νά μονάσει στό Κελλί ὁ ἐκ Ρωσίας καταγόμενος μοναχός Γεννάδιος. Ἐκεῖ, τόν Ἰούνιο τοῦ 1843, ἀντέγραψε καί τό περίφημο ἔργο τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, στό ὁποῖο καί ἐπέφερε προσθῆκες καί συμπληρώσεις. Πρόκειται γιά τόν κώδικα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος 1286, διαστάσεων 0,17x0,23 καί συνόλου φύλλων 139[9].

Στήν προμετωπίδα τοῦ κώδικα αὐτοῦ (φ. α) διαβάζουμε: *Βιβλίον καλούμενον Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Ἐπιστήμης. / Χρησιμώτατον καί ἀναγκαῖον διά κάθε Ζωγράφον ὁποῦ μετέρχεται αὐτήν τήν ἱεράν ἐπιστήμην. Πρώην παρά τοῦ ἀοιδίμου πανοσιωτάτου κυρίου Διονυσίου Ἱερομονάχου συντεθεῖσα καί ἀρίστου διδασκάλου ἐν τῷ Ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος χρηματίσαντος, μεθ' ὅσης πλείστης ἐπιμελείας. / Νῦν δ' αὖθις ἐπροσθέτησεν μερικά ἀναγκαιώτερα καί πραγματικῶς δεδοκιμασμένα παρά Γενναδίου μοναχοῦ ῥόσσο[υ] Ζωγράφου. / Νῦν δέ ἀντιγραφέντος διά ἐπιμελείας καί μεγάλον κόπον, καί διά χειρός, παρά τοῦ ἰδίου Γενναδίου μοναχοῦ ῥόσσο[υ] εἰκονογράφο[υ], ἐν τῷ ἁγίῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος εἰς κελοῖον Σκουριτάδικον, ἐν ἔτοι 1843* (Εἰκ. 1), ἐνῶ στό πίσω μέρος τοῦ φύλλου, καί ἀμέσως μετά τούς Στίχους πρός τήν Θεοτόκο, βρίσκουμε τήν ὑπογραφή τοῦ γραφέα: *ὁ ἀντιγραφεύς ζωγράφος Γεννάδιος μοναχός Ρόσσος*.

Τό ἐνδιαφέρον στόν ἀνέκδοτο αὐτό κώδικα εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ Γεννάδιος, μετά τό πρῶτο τμῆμα τῆς *Ἑρμηνείας* πού ἀντιγράφει, ἐπέφερε στό ἔργο τοῦ Διονυσίου προσθήκη ἀπό ἐννέα παραγράφους ὑπό τόν γενικό τίτλο *Ἀρχή τῆς νέας μεθόδου τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης*, μέ τήν ὁποία εἰσάγει οὐσιαστικά τήν τεχνική τῆς ἐλαιογραφίας στήν ἱστόρηση τῶν εἰκόνων. Παράλληλα, στά φφ.

8. Περί αὐτοῦ βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Ὅσιος Παρθένιος ὁ Σκοῦρτος, ὁ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Ὁ Βίος καί τό ζωγραφικό του ἔργο*, Ἀθήνα 2010.

9. Ἀ. Σακκελίων, *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι 1892, 234-235. Ἀναφορά στόν κώδικα γίνεται ἀπό τόν Π. Βασιλείου («Διονύσιος ὁ ἱερομόναχος ὁ ἐκ Φουρνᾶ ἱστοριογράφος», *ΘΗΕ* 5 (1964), στ. 64-650 καί ἀπό τόν G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c. 1670 - c. 1745). Artistic creation and literary description*, Leiden 2008, 283-284.

36-38, παραθέτει ἕνα πολύ χρήσιμο *Συνοπτικόν λεξικόν τῆς παρούσης βίβλου*. Συνήθως ὁ Γεννάδιος μεταγράφει ἀκριβῶς τόν Διονύσιο στά περί τοῦ τρόπου ἱστορήσεως διαφόρων θεμάτων, χωρίς ὅμως νά ἀκολουθεῖ πάντοτε τή σειρά, μέ τήν ὁποία τά ἔχει ἀναπτύξει ὁ Διονύσιος. Ὁρισμένες ὅμως φορές παρατηροῦνται λεκτικές παραλλαγές ἤ καί συμπληρώσεις θεμάτων.

Στή συνέχεια μεταγράφουμε ἀπό τόν κώδικα τά ὅσα «ἀναγκαιώτερα καί πραγματικῶς δεδοκιμασμένα» ὁ Γεννάδιος «*ἐπροσθέτησεν*» ὡς συμπλήρωμα στήν *Ἑρμηνεία* τοῦ Διονυσίου.

(φ. 30α)

Ἀρχή τῆς Νέας Μεθόδου τῆς Ζωγραφικῆς Ἐπιστήμης, εἰς διαφόρους τρόπους καί κατασκευάς ἑπομένους καί πολλά δεδοκιμασμένα, παρ' ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ ἐν ἀληθείᾳ, τό ὁποῖον κάθε ζωγράφος καί ἁγιογράφος μεγάλως ὠφελεῖται. Ἡ πρόσθεσις ἀκριβής τοῦ Γενναδίου μοναχοῦ ῥώσσου ζωγράφου ἤτοι ἁγιογράφου, τοῦ Ἁγιορείτου, καί ἕτερα πολλά ἄλλα μυστικότερα εἰς διάφορας ἐπιστήμας καί καλούς τρόπους.

Περί κονδηλίου κατασκευῆς

Λάβε οὐράς ἀπό βερβερίτζας, ἤ συντζάπια, ἤ νοῦρκας, κατά τά κονδίλια ὁποῦ ἔχεις νά κάμης. Κάμνουσι καί ἀπό σκύλον (οἱ ῥώσσοι δέ, πολάκις συνηθίζουν καί ἀπό γάτους, τό ὁποῖον εἶναι ἄρισταις οἱ τρίχαις των) καί ἀπό ἄλλα σκληρά διά ταῖς λαδομπογαῖς, διότι οἱ μαλακές χρησιμεύουν διά τό αὐγό. Καί κόψον τά πλάγια τῶν οὐρῶν ὅσαις εἶναι αἱ τρίχες ἴσιαις, οὐχί τάς κορυφάς. Τῶν γατίων δέ νά κόβης ἀπό τήν ράχην ἕως τήν οὐράν, μόνον αὐταῖς χρησιμεύουν καί βάζε ἀπό αὐτάς ὅσαις θέλεις κατά τά κονδίλια ὁποῦ ἀγαπᾶς νά κάμης, πρῶτον δέ νά ταῖς χτενίσης μέ χτένι δασύ πολλά καλά νά μήν ἔχει ἀνάμεσα κονταῖς τρίχαις ἤ λιανόστραβες, νά εἶναι ὅλαις ἴσιαις. Ἔπειτα κάμεις ἕν τενεκέν ὅμοιον δακτυλίθρα, ἀπό τό ἄνω μέρος τό ἀνοικτόν νά εἶναι πλατύ, καί ἀπό τό κάτω στενότερον // (φ. 30β) καί νά εἶναι ἴσιον ὁ πάτος του, καί βάζεις τάς τρίχας κατά τό κονδίλι ὁποῦ θά κάμης, κτυπώντας κατά καθηζόμεναι ἰσιάζουν ὑποκάτω (οἱ ῥώσοι συνηθίζουν τοῦτο τό τενεκένιον καλούπι νά τό κάμουν ἀπό τημπησήρι, οὕτως πέρνεις ἕν κομμάτι τημπησήρι ἀρκετόν, καί τό κάμης τετράγωνον καί τό σκάβης δύο τρίπας, ὅμοιον καθώς τόν τενεκέν, ἤγουν καί συγχρόνως μεταχειρίζεσαι δύο βούρτζαις καί ἰσιάζουν αἱ τρίχαις καλιότερα) καί ἀφοῦ ἰσιάζουν καλῶς τότες σαλισέτεις μέ τό στόμα σου καλά. Πρίν ὅμως, μέ ἐπιδέξιον τρόπον νά ταῖς βγάνης ἀπό τό καλούπι, νά ταῖς βλέπεις συχνά ἐάν ἰσιάζουν, καί τότες δέσον αὐτάς εἰς τήν μέσην ἤ παρακάτω τῆς μέσης, μέ μεταξωτήν κλωστήν κηρομένην σφικτά, χωρίς νά ταραχθοῦν αἱ τρίχαι, καί ἔπει-

τα κόψον τήν ῥίζαν των μέ ψαλίδιον. Πρόσεχε δέ νά μήν διαιροῦνται οἱ μήταις εἰς δύο, διότι δέν γίνονται κονδίλια καλά καί ὅταν θέλεις νά μήν ἀνοίγουν οἱ μήταις, πάντοτε νά ταῖς δένεις ὑψηλότερα νά μένουν οἱ μήταις μακραῖς, ἀφοῦ λοιπόν ταῖς δέσης καί τῆς κόψης. Ἄναψε ἕν ἁγιοκεράκι καί στάξον ἐπάνω εἰς τήν ῥίζαν τήν ψαλιδωμένην βοῦρτζαν, καί κάψε καί τήν ῥίζαν μέ τό ἴδιον φῶς ἕως νά βγάζη ἀφρόν. Ἔπειτα ἄφες το νά κριώση, καί ἀπέρασον αὐτήν εἰς καλάμι τῆς πένας κατά μέγεθος τῆς βοῦρτζας ἀπό τό κάτωθεν μέρος τῆς πένας κουντώντας της μέ ἕνα ξυλαράκι ἕως νά εὕγη ἀπό τό ἄνωθεν μέρος ὅσον θέλεις. Ἤξευρε ὅμως ὅσον ὀλιγότερον ἐξέχουσιν αἱ τρίχες ἀπό // (φ. 31α) τό ἄνωθεν μέρος τῆς πένας τόσον καλιτέραν δουλείαν κάμνης μέ τά λάδια, καί δούλευε ἐλευθέρως.

Ὁ τρόπος πῶς νά δουλεύης τά χρώματα μέ τό αὐγόν εἶναι αὐτός.

Παίρνεις ἀπό τό αὐγόν τόν κρόκον του, καί εὐγάζεις τήν τζύπαν ὁποῦ ἔχει μέσα καί ἀναλύεις αὐτό κτυπώντας το μέ νερόν ὀλίγον ἕως οὗ νά τρέχη καλά, καί βάζης μισόν ἀπό αὐτό. καί ἄλλο τόσον μπογιά καί δούλευε. Συνηθίζουν ὅμως νά τό κτυποῦν μέ ξυλαράκιον τό ζέτικον τῆς συκιᾶς, διά νά δουλεύεται καί νά τρέχη. Καί ὅταν ἡ μπογιά δέν τρέχει, χύνεις μέσα ὀλίγον ξύδι λαμπικαρισμένον, τό ὁποῖον γίνεται ἄσπρον ὡσάν ῥακί καί τρέχει πολλά εὔμορφα ἀπό τό κονδίλι. Ἄλλοι ῥίπτουν μέσα ὀλίγον ἀτζέμ νέφτι καί κάμνει τό ἴδιον. Μάλιστα ῥίπτοντας ὀλίγον ἀπό τό νέφτι δέν ἀφίνει τό αὐγόν νά ξυρανθῆ ὀγλήγορα καί μηγματίζει τά χρώματα ὡς θέλεις.

Εἰς δέ τό στουμπέτζι μεταχειρίζου τόν τρόπον ὁποῦ ἀνωτέρω εἴπωμεν, πλήν μέ τό ἀσπράδι τοῦ αὐγοῦ καί οὗτο δέν μαυρίζει. Διά τά σαρκώματα ὅμως πρέπει τόν κρόκον τοῦ αὐγοῦ νά τό βάζεις εἰς ἕν ποτήριον καί νά ἔχεις ἕν ξυλαράκιον μέ τέσσαρας ἐξοχάς κάτω εἰς τήν ἄκραν καί τό γυρίζεις μέσα στρίφοντάς του ἄνωθεν μέ τάς παλάμας σου διά νά τζακίζεται καλῶς χωρίς νά βάλης τελείως νερόν, ἕως οὗ νά εὐγάλη ἐπάνω // (φ. 31β) ἕνα ἀφρόν ἐλαιώδη, καί αὐτόν μέν τόν ῥίπτης εὐγάζοντάς τον μέ ἐπιτειδιότητα. Εἰς δέ τό αὐγόν βάζης μέσα ὀλίγον νερόν ἤ ὀλίγον ἀτζέμ νέφτι καί σαρκώνης μέ αὐτό τό αὐγόν, ἀνακατώνοντάς το μέ τά χρώματα, καί ὅσον εἶναι παλαιόν τό αὐγόν οὕτω κατασκευασμένον, τόσον καλύτερα σαρκώνη εἰς τάς δυνάμεις ὅμως νά βάζης αὐγόν ταζέτικον καί ψιμίθι διά νά στήνη ἤ ἀπό τό κατασκευασμένον στουμπέτζι μέ τό ἀσπράδι τοῦ αὐγοῦ. Ὅταν ὅμως θέ νά βάλης εἰς καμμίαν βαφή ἐπάνω χρυσοκονδιλίας, τό αὐγόν νά εἶναι πάντοτε ὀλίγον διά νά σκλιβώνεται τό μάλαγμα καλῶς καί νά πέρνει λούστρον, διότι ὅταν ἔχει πολύ αὐγόν οὔτε σκλιβώνεται οὔτε γυαλίζει τό μάλαγμα.

Τό γάλα τῆς συκίας ἔχει ἐνέργειαν νά διαλύη τόν κρόκον τοῦ αὐγοῦ, διά τοῦτο οἱ ζωγραφίζοντες μέ αὐγόν ῥίπτουν εἰς αὐτόν μέσα ξύλα νωπά τῆς συ-

κίας σχισμένα, ὁποῦ νά εὐγάζουν ἀπό αὐτό τό γάλα διά νά διαλύεται ὁ κρόκος τοῦ αὐγοῦ νά χύνει ἡ μπογιά. Ἐπάνω ὅμως εἰς εἰκόνα δουλευθεῖσα μέ αὐγόν ἤ μέ τοῦ [ ]άλη νά τραβᾶς ἰσκιώματα πολλά λεπτά μέ λαδομπογιάν ἤ εἰς πρόσωπα, καί εἰς ἄλλα μέρη, μέ τό νά εἶναι πολλά λεπτόν καί ξηρένεται ὀγλύγορα καλά, δέν σκάζει ἐπάνω αὐτοῦ καί τό βερνίκι τοῦ σπίρτου.

Τά δουλευθέντα φορέματα μέ τό αὐγόν, ὅταν θέλης νά τά // (φ. 32α) κάμης καλύτερα μέ τήν λαδομπογιάν.

Πρῶτον ποτίζεις ἕνα χέρι μέ μπεζήρι, καί ἀφοῦ τό πίει καί στεγνώσει τό ἰσκιώνης καί τό λαματίζης μέ λαδομπογιάν νεράτην καί ὀγλύγορα στεγνώνει μέ τό νά πίνη ἡ αὐγομπογιά καί ὁ γύψος τό λάδι.

Πῶς νά δουλεύῃς μέ τό αὐγό μάρκες ἐπάνω εἰς χρυσάφι μέ εὐκολίαν.

Λάβε ἀσπράδι αὐγοῦ καί πτίελον ἀνθρωπίνου, καί θές εἰς ἀχιβάδαν ἀνακάτωσέ το καλά καί ἄληφε μέ βοῦρτζαν εἰς ἀσκλήβοτον μάλαγμα ἤ εἰς ἀσήμι, καί δούλευε ἐλευθέρως.

Ἕτερον.

Λάβε κρόκου αὐγοῦ καί ἄλλο τόσον νερόν, βάλε καί πολλά ὀλίγον στομπέτζι τρίψον αὐτά εἰς μάρμαρον καί ἄλειφε τό μάλαγμα.

Ἕτερος τρόπος καλίτερος καί εὐκολότερος.

Λάβε ἀσπράδι αὐγοῦ καί ἀρσενικόν θυμίαμα, πρόσθεσε καί ὀλίγον νερόν, τρίψον εἰς μάρμαρον καλῶς ἕως ὅτου λυώσει τό θυμίαμα καί μεταχειρίζου εἰς ἀσκλήβοτον μάλαγμα καί εἰς ἀσήμι, καί ὅταν στεγνώσει δούλευε τήν πλέον λεπτοτέραν δουλείαν. Αὐτό μεταχειρίζεται καί εἰς τό τέμπλον εἰς τό ἀσκλήβοτον μάλαγμα. Ὅταν τρίψεις ἀρκετόν, βάλε το εἰς μικρόν ποτηράκι καί βαστᾶ ἀρκετόν καιρόν, ἤ μέν ὅμως ξηρανθῇ, βάλε ὀλίγον νερόν καί πάλιν λυώνει καί μεταχειρίζου. // (φ. 32β)

Νά εἰποῦμεν καί περί τοῦ μπεζηρίου βράσιμον, καί μεταχείρισης εἰς ταῖς μπογές, καί [πῶς] νά δουλεύεται εἰς τήν εἰκονογραφικήν ἐπιστήμην, καθώς εἰς σανίδια, μουσαμάδες, εἰς τοῖχον, καί εἰς κάθε ἄλλο εἶδος, ὁ τρόπος εἶναι ἕνας, εἰς τό βράσιμον καί εὔκολον.

Πῶς νά βράσης μπεζήρι.

Λάβε μπεζήρι ἕως 50 δράμ λόγου χάριν, καί βάλε το εἰς ἕνα ἀγγεῖον μικρόν πήλινον ἤ τζηζβέν. Λάβε καί ἕν κομμάτι μουρτασάνι (ῥουσσικά λέγεται σημπηρλέτο), ἕως ἕνα καρύδι, καί ἄλλο τόσον στομπέτζι ἀπό τό ἀχαμνόν, ἤ οὔμπραν, καί τρίψας καλῶς ῥίψε τα μέσα καί βάλε το εἰς τήν φωτίαν, καί ἀνακάτωσε καλῶς ἕως νά κοκκινίση τό μπεζήρι μέ ἕν ξυλαράκιον καί ἀφοῦ λάβη τήν βράσιν του, εὐγάλε το καί ἄφες το νά κατασταλάξῃ ἡ ὕλη κάτω.

Ἕτερον βράσιμον μπεζηρίου εὔκολον καί καλίτερον.

Λάβε μπεζήρι ὅσον θέλεις ἤ πολύ ἤ ὀλίγον εἰς ἀγγεῖον πήλινον, ῥίξε καί ξηροτρεμένον πολλά ψιλά σεμπερλέτο μέσα καί ἀνακάτωνε μέ ἕνα ξιλαράκι παστρικόν, καί ἀφοῦ τό ἰδεῖς ὅτι πολύ ἐκοκκίνισεν τό μπεζήρι, ἤξερε ὅτι πολύ ἔβαλες μουτασάνι, μόνον νά εἶναι μέτριον εἰς τήν κοκκινάδα τοῦ μπεζηρίου, καί τότες ἐβάλε το εἰς ὀλίγα κάρβουνα ἀναμμένα καί πάντα δοκίμαζε μέ τό ξυλαράκι νά πέρνης ἀπό ὀλίγον νά στάζης εἰς τήν ἀριστεράν σου παλάμην καί νά τό τρίβης μέ τό μικρόν δακτυλάκι σου. Καί εἰ μέν βγάζη σαπουνάδα // (φ. 33α) ἀρκετά, εὐγάλε το καί εἶναι ἕτοιμον. Εἰ δέ καί τό ἀφήσης περισσότερον εἰς τήν φωτίαν, μαυρίζει τό μπεζήρι. Ἔπειτα δέ ἔχε ἕτοιμον στουμπέτζι ξηρόν καλοτριμμένον καί ἀφοῦ κρυώσει καί πιάσει τζήπα τοῦ μπεζήρι πεπήλησε μέ τό εἰρημμένον στουμπέτζι ἐπάνω καί οὕτως καθαρίζει καί κατασταλάζει πολλά καλά, καί μεταχειρίζου εἰς τήν εἰκονογραφίας ὁποῦ θέ νά κάμης.

Ποίαις μπογαῖς τρύβονται μέ ἄβραστον μπεζήρι καί ποίαις μέ βρασμένον:

Τό στουμπέτζι, τό τζανελί, ἡ ὄχρα, ἡ κιννάβαρι, τό κιολμπαχάρη, τό σουλιγένι, ἡ οὔμπρα, τό τζηβήρι, τό σταφήλ τζηγγιάρ.

(Αὐταῖς οἱ μπογαῖς τρίβονται μέ ἄβραστον μπεζήρι διότι στεγνώνουν ὀγλύγορα. Εἶναι καί ἄλλαις μπογαῖς ὁποῦ μεταχειρίζονται οἱ ζωγράφοι, πλήν ἐρευνᾶτε) τό λιάλι, τό ζερνίκι, ἡ γόμα γούτα, ἡ μαύρη μπογιά

(Τούταις δέ οἱ μπογαῖς τρίβονται μέ τό βρασμένον μπεζήρι, διότι δύσκολα στεγνώνουν. Εἰ μέν ὅμως μέ ἄβραστον μπεζήρι ἤθελες ταῖς μεταχειρισθεῖς, πώποτε δέν [στε]γνώνουν καί πρόσεχε).

Μέ ποῖα ἐργαλεῖα νά μεταχειρισθεῖς ταῖς λαδομπογαῖς, ἤτοι τήν εἰκονογραφικήν τέχνην, καί πῶς ὀνομάζονται.

Πρέπει νά ἔχης τό τιζάκιου (εὐρωπαϊκά λέγεται νόλμπερτ) μέ ὅλην του τήν κατασκευήν, καί εἰς τά πλευρά νά ἔχει τρύπες μικρές καί μεγάλες διά νά βάνης τά κονδίλια ἤγουν διάφοραις βούρτζαις.

Νά ἔχης τήν βέργαν ὁποῦ θά ἀκουμπάη τό δεξιόν χέρι. Λέγεται κουμπηστήριον (εὐρωπαϊκά μουστάμπελ) καί ἀπό τό ἀπάνω μέρος τῆς βέργας νά ἔχης δεμένον ἕναν βόλον πανί καί μέσα νά ἔχης μαλί ἤ βαμπάκι νά μήν βλάπτη ὅπου ἀκουμπήσει. Τό εἶδος του εἶναι οὕτως: <παραθέτει σχέδιο>

Πρέπει νά ἔχεις ἀγγεῖον ὁποῦ νά ῥίχνης μέσα εἰς αὐτό ταῖς περισσευμένες μπογαῖς, νά πλήνονται καί τά κονδίλια. Αὐτό λέγεται εὐρωπαϊκά φαρστήγγηλ). Αὐτό τό εἶδος εἶναι ὡς μίαν σκάφην ἀπό καρυδίτικον ξύλον καί εἶναι σκαμμένον σχεδόν ὅλον βαθέα, ἕως δύο δακτύλους καί εἰς τήν ἄκραν ἔχει μίαν στρογγυλοειδῶς σκάφην, καί αὐτό ἕως δύο δάκτυλα σκαμμένο. Καί βάζεις αὐτοῦ ἄβραστον μπεζήρι, καί ὅταν εἶναι τά κονδίλια σου ἀπό λαδομπογαῖς ἤγουν

βουτᾶς αὐτοῦ καί τά παστρεύεις εἰς τήν εἰρημμένη σκάφην μέ τήν λεγομένην ῥωσσικά σπάδλια. Εἶναι ἀπό κόκκαλον καί λεπτόν ὡς τό μαχαίρι. Μάλιστα μέ αὐτήν μαζεύουν καί ταῖς μπογαῖς ἀπό τό μάρμαρον καί ἀπό ταῖς ἀσπίδαις. Τό εἶδος του εἶναι τό ῥηθέν <παραθέτει σχέδιο>. Ὁ δέ φαρστήγγηλ οὕτως: <παραθέτει σχέδιο> Εἶναι ἡ ἀσπίδα (λέγεται ῥωσσικά παλίτρα). Εἶναι λεπτόν σανιδάκι τό σχῆμα του αὐγοειδές καρυδίτικον καί πολλά γλυπτόν καί εἰς τήν ἄκραν αὐτοῦ τρυπημένη (φ. 33β) διά νά ἀπερνᾶς τόν ἀριστερόν μεγάλον δάκτυλον. Τό εἶδος του εἶναι οὕτως: <παραθέτει σχέδιο>.

Τά κονδίλια σου διά τό μπεζήρι πρέπει νά εἶναι σκληρότερα ἀπό τοῦ αὐγοῦ. Προσέτι δέ πρέπει νά ἔχῃς καί τό μάρμαρόν σου μέ τό τριβίδι, καί ὅσαις μπογαῖς ἤθελες τρίψη μέ τό μπεζήρι, τό καλίτερα εἶναι νά ταῖς βάζῃς εἰς φούσκας τράγου ἤ προβάτου, καί δένεις τό στόμα της νά μήν ἐξατμίζεται. Μάλιστα στέκεται πάντα νοτηρή καί δέν ξερένονται. Καί ὅταν θέλεις νά εὐγάλῃς μπογιά μέ τό βελόνι, τρύπησον ὑποκάτω καί σφύξαι την ὀλίγον ἤ ὅσον θέλεις ἐπάνω εἰς τήν ἀσπίδα καί δούλευε. Καί εἰ μέν εἶναι πυκτή, πέρνεις μέ τό εἰρημμένον κόκκαλον, ἤγουν τά σπάδλια, ὀλίγον λάδι (ὅπου ἐννοεῖς λάδι διά ταῖς λαδομπογαῖς, εἶναι τό μπεζήρι) ἀπό τό βρασμένον καί τήν ἁπλώνεις. Πρόσεχε καί τοῦτο, ὅταν δουλεύεις πάντα ἀπό τό βρασμένον μπεζήρι νά μεταχειρίζεσαι εἰς τήν δουλείαν σου διά νά στεγνώνουν οἱ μπογαῖς ὀγλύγορα.

Ἀρχή τῶν λαδομπογιῶν

Ἡ κάθε μπογιά ὁποῦ θέ νά μιγματισθῆ καί θέ νά δουλευθῆ μέ λάδι, πρέπει πρῶτον νά τρίβεται μέ νερόν καί νά χρωματίζεται εἰς ὅσα χρώματα θέλεις. / (φ. 34α) Ἔπειτα νά τήν ἀφήνῃς νά ξηραίνεται καί νά τήν τρίβῃς μέ νέφτι, καί ἔπειτα νά ῥίπτῃς τό μπεζήρι τό βρασμένον μέσα καί νά τήν μεταχειρίζεσαι. Διότι μόνον μέ λάδι ἐξαρχῆς νά τήν τρίβῃς. Εἶναι δυσκολότριφτος καί δέν τρίβεται καί καλά. Αὐτός ὁ τρόπος εἶναι ὅταν θέ νά βάψῃς τά βάνια καί καμάραις ἄλλα χοντρά πράγματα. Εἰς δέ τά κουάδρα καί ζωγραφίαις μόνον μέ μπεζήρι βρασμένον ταῖς τρίβωσι, ἤ μέ καρυδόλαδον. Ἐπίτηδες ἔχουν διά αὐτά καί τριβίδι διαφορετικόν ἀπό τά ἄλλα, τό ὁποῖον εἶναι ὡς κεφαλή ζαχάρεως τό σχῆμα του. Καί αὐτό τρίβει ὡς ἀλειφή τήν μπογιάν καί βάνεις ἀπό ὀλίγην διά νά τρίβεται καλά καί μαζεύεις αὐτήν εἰς τήν ἄκραν τοῦ μαρμάρου μέ τήν κοκκαλένια ἤ ξύλινη σπάδλια καμωμένη ἐπίτηδες. Καί πέρνεις ἀπό ὀλίγον καί τήν ἀλέθεις μέ τό κωνοειδές ἐκεῖνο τριβίδιον, καί οὕτω τρίβεται καλῶς. Εἰ δέ καί ἔχεις ἀπό τά ἄλλα τριβίδια, τότε πρέπει νά τάς τρίβῃς κατά τόν ἄνω εἰρημένον τρόπον, δηλαδή μέ τό νερόν, χωρίς ὅμως νά βάζῃς νέφτι εἰς τό δεύτερον τρίψιμον ἀλλά μόνον μπεζήρι βρασμένον. Εἰς τάς εἰκονογραφίας καί κουάδρα καί ὅταν εἶναι πολλά σκουρή καί δέν χύνει, τότε τήν διαλύεις μέ ὀλίγον νέφτι ἤ μέ τό λάδι τό βρασμένον ἐπάνω εἰς τήν ἀσπίδα σου. Εἶναι ὅμως ἕν νέφτι ὀνομαζόμενον

ἀτζέμ νέφτι ἄσπρον πολλά καί νερουλόν, καί αὐτό ἁρμόζει πολύ διά αὐτό τό ἔργον. //

(φ. 35α) Τό ἴδιον κάμνει καί τό καρυδόλαδον, μάλιστα τό στομπέτζι διά νά εἶναι λευκόν τό τρίβουν καί τό ἀλείφουν μέ τό καρυδόλαδον ὡς καλύτερον ἀπό τό μπεζήρι.

Ὅταν ὅμως θέλεις νά βάψης πράγματα ὁποῦ δέν βρέχονται χοντρά ὡσάν λόγου χάριν, σεντούκια, καρέκλας, μπαστούνια καί ἄλλα παρόμοια, τότε βράζεις τό μπεζήρι μέ τήν τρεμεντίνα εἰς τρόπον ὁποῦ νά γένει πικτή ὡς μέλι, καί τρίβοντας τήν μπογιά μέ τό νέφτι τήν ῥίπτεις μέσα εἰς τρόπον ὁποῦ νά γένει πικτή ὡς μέλι, καί τρίβοντας τήν μπογιά μέ τό νέφτι τήν ῥίπτεις μέσα εἰς αὐτό τό μέ τά τριμεντίνας βρασμένον μπεζήρι καί τά μιγματίζεις κρύα καί ὄχι ζεστά, καί χύνει νέφτι μέσα τόσον ὅσον νά στοχάζεσαι νά χύνει ἡ βούρτζα σου καί βάφης. Εἶπον ὅμως εἰς πράγματα ὁποῦ δέν βρέχονται νά ἀλείφεται ἡ μπογιά αὐτή. Διότι ὅταν βραχεῖ ἀσπρίζει ὁ τόπος ἐκεῖνος, καί χαλᾶ ἤτοι ξηραίνεται καί πολλά ὀγλύγορα μέ αὐτόν τόν τρόπον.

Αἱ δουλευμέναι εἰκόνες μέ λάδι δέν πρέπει νά βερνικώνονται μέ βερνίκια τοῦ σπίρτου, διότι μετ' ὀλίγον σκάζουν, καί χαλοῦν, ἐπειδή τό ὑποκάτω, δηλαδή ἡ λαδομπογιά ἀργεῖ νά ξηρανθῇ. Τό δέ βερνίκι τοῦ σπίρτου, ἐξεναντίας ξηραίνεται ὀγλίγορα, διά τοῦτο σκάζει. Ὅταν ὅμως σταθεῖ ἡ εἰκόνα ἡ δουλευμένη μέ λάδια πολύν καιρόν καί ξηρανθεῖ καλά τότε δέν σκάζει, πλέον μέ ὅτι βερνίκι ἤθελες τήν βερνικώσει.

Πάντοτε, ὅταν θέ νά δουλεύεις μέ τό λάδι νά ἀλείφης τόν τόπον μέ μπεζήρι βρασμένον διά νά τρέχη ἡ μπογιά // (φ. 35β) δουλεύοντας, καί ἄν προπλάσης μέ αὐγόν μπογιάν, μεταχειρίζου τόν ἴδιον τρόπον πρός εὐκολίαν καί εἶναι καλύτερον ἐπάνω εἰς τά ὑψωμένα νά προπλάθης τά πρόσωπα μέ αὐγοῦ μπογιάς. Διότι ἡ λαδομπογιά μαζεύει τρίχας καί σκόνας μέ τό νά ἀργοῦν νά στεγνώσουν οἱ μπογαῖς.

Ὅταν ζωγραφίζεις μέ λαδομπογιαῖς καί κάμνει βουρτζαίς, γλύφεις τό κονδίλι μέ τό στόμα σου καί τραβᾶς μέ τό ἴδιον τήν μπογιάν καί τήν ἁπλώνεις καί ἰσάζει. Μέ τήν λαδομπογιάν κάμνουν τά σκαλιστά σειρίτια οἱ ῥῶσσοι, μέ σκοῦρην μπογιάν, καί ὅταν ξηρανθῇ βάζουν μουρδέντιον καί κολλοῦν τό μάλαγμα.

Διά νά στεγνώνουν ὀγλύγορα οἱ λαδομπογαῖς

Εἰς ταῖς λαδομπογαῖς, ὅταν δέν ξηραίνονται, ἀνακατώνεις μέσα εἰς αὐταῖς ἴσια μέ μισήν πρέζαν ἅλας τῆς Ἰγγλετέρας καί ξηραίνονται.

Τάς ἄκρας τῶν λαδομπογίων πρέπει ὀλίγον νά τάς μιγματίζεις διά νά χάνονται, ἤτοι τά ζωγραφιζόμενα χρώματα τήν μίαν μέ τήν ἄλλην.

φ. 138

Τέλος, τῷ δέ συντελεστῇ τῶν [ ] Θεῷ χάρις

Ἔλαβε πέρας σύν Θεῷ καί τό παρόν βιβλίον.
Κατά τό ἔτος τῆς σεπτῆς Χριστοῦ θεογονίας.
Χίλια ὀκτακόσια τρία τε καί τεσσαράκοντα.
Κατά μῆνα Ἰούνιον τῇ εἰκοστῇ δευτέρᾳ.
Ἐξόδων καί δαπάνης Γενναδίου Ζωγράφου.
Διά χειρός δέ τοῦ ἰδίου Γενναδίου μοναχοῦ.
Ὑπέρ ὧν πάντες εὔχεσθε οἱ τούτου ἐντυχόντες.

*

Τό μέχρι σήμερα ἐπισημασμένο εἰκονογραφικό ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γενναδίου.

Ἀπό ἄποψη τεχνοτροπίας, τό εἰκονογραφικό ἔργο τοῦ Γενναδίου κινεῖται στό πλαίσιο τῆς ἁγιορειτικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως αὐτή διαμορφώθηκε ἀπό τά τέλη τοῦ 18ου ὥς τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα, πρίν ἀκόμη κατακλύσουν τό Ἅγιον Ὄρος τά στοιχεῖα τῆς δυτικῆς τέχνης καί ἰδιαίτερα τῆς Ναζαρηνῆς Ζωγραφικῆς. Πρόκειται χωρίς ἀμφιβολία γιά ἕναν δεξιοτέχνη ζωγράφο, πού στό ἔργο του «ἐντάσσει νατουραλιστικά στοιχεῖα τόσο στά πρόσωπα ὅσο καί στά τοπία, ἐνῶ ἡ τεχνική του παρουσιάζει μία σαφῆ ἐξέλιξη, καθώς ξεκινάει μέ παραδοσιακότερες φόρμες καί στή συνέχεια ἀναζητᾶ ἕνα πιό προσωπικό ὕφος»[10].

Φαίνεται πάντως ὅτι ὁ Γεννάδιος μεταλαμπάδευσε τήν τέχνη του καί σέ ἄλλους ἀθωνίτες πατέρες, ἀφοῦ γνωρίζουμε τουλάχιστον ἕναν μαθητή του, τόν Ἀθανάσιο Λαυριώτη, τοῦ ὁποίου φορητή εἰκόνα μέ τό *Ἄξιόν Ἐστιν* φυλάσσεται στή μονή Διονυσίου. Φέρει τήν ὑπογραφή: *χείρ Ἀθανασίου Λαυριώτου, μαθητοῦ Γενναδίου Ρόσσω* (sic)[11] (Εἰκ. 2) καί φαίνεται ὅτι ἀντιγράφει τήν εἰκόνα τοῦ Γενναδίου ἀρ. 5, πού περιγράφουμε στή συνέχεια.

Μέχρι σήμερα ἡ ἔρευνα μας ἔχει ἐντοπίσει τά ἑξῆς ἔργα τοῦ Γενναδίου, πού ἱστορήθηκαν τήν περίοδο 1840-1859:

1) Φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1859, πού φυλάσσεται στή λαυριωτική σκήτη Τιμίου Πρόδρόμου[12] (Εἰκ. 3). Μέσα ἀπό μία γενική ἄποψη τοῦ Ἁγίου Ὄρους, σχηματικά σέ δύο ὄψεις, ἀπεικονίζονται οἱ εἴκοσι μονές καί οἱ σημαντικότερες σκῆτες, μέ τούς κτήτορές τους, καθώς καί τούς ἁγίους πού ἔχουν ζήσει σ' αὐτές. Ἡ κεντρική παράσταση πλαισιώνεται ἀπό ἀπεικονίσεις θαυματουργῶν

10. Συμεών Διονυσιάτης, μοναχός, «Ἔργα Ἁγιορειτῶν ζωγράφων στήν Μονή Διονυσίου κατά τήν περίοδο τῆς ἡγουμενίας τοῦ ἀρχιμανδρίτου Εὐλογίου (1836-1866)», *Ἀθωνικά Τετράδια* 2, Θεσσαλονίκη 2016, 159 (στό ἑξῆς: Ἔργα Ἁγιορειτῶν ζωγράφων)

11. Συμεών Διονυσιάτης, *Ἔργα Ἁγιορειτῶν ζωγράφων*, σ. 159, εἰκ. 16.

12. *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 198-198, εἰκ. ἀρ. 2.134, σ. 197.

θεομητορικῶν εἰκόνων καί ἁγίων, ἰδιαίτερα ἐκείνων πού κατάγονται ἀπό τίς ρουμανικές χῶρες. Ἡ ἀφιερωματική ἐπιγραφή μέ τή χρονολογία 1859 εἶναι γραμμένη στό κάτω περιθώριο τῆς εἰκόνας στήν κυριλλική γραφή, τό κύριο μέρος της, καί στήν ἑλληνική, ἡ κατάληξή της: *Δι' ἐπιστασίας τοῦ ὁσιωτάτου κυρίου κυρίου Ἀνδρονίκου Μουλδοβάνουλ ἐκ τῆς Σκήτεως Κουτλουμουσίου.* Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, στά δεξιά, διακρίνεται ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου: *Χείρ Γενναδίου Μ(οναχοῦ).* Πολύ ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι τό κεντρικό θέμα τῆς εἰκόνας, ἐπαναλήφθηκε ἀργότερα (1866) ἀπό ἄλλον ζωγράφο, ἀντιγραφικά, στόν ἐξωνάρθηκα τοῦ Κυριακοῦ ναοῦ τῆς ἴδιας Σκήτης.

2) Φορητή προσκυνηματική εἰκόνα στή μονή Διονυσίου, ὅπου συνεικονίζονται *Ὁ ἅγιος Νήφων πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καί κτίτωρ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Διονυσίου* καί *Ὁ ἅγιος Διονύσιος κτίτωρ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Διονυσίου*, ὅπως ἀναγράφουν οἱ μεγαλογράμματες ἐπιγραφές πού περιβάλλουν τά φωτοστέφανά τους. Φέρει τήν ἐντός μπαρόκ μεταλλίων ἐπιγραφή *Χείρ Γενναδίου / 1851*[13] (Εἰκ. 4).

3) Φορητή εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, τοῦ ἔτους 1847, πού βρίσκεται στό εἰκονοφυλάκιο τῆς μονῆς Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ (Εἰκ. 5). Τό κεντρικό θέμα τῆς εἰκόνας, ἐντός μπαρόκ ἐλλειψοειδοῦς μεταλλίου, παριστάνει τό γνωστό θέμα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μέ τήν Θεοτόκο καθήμενη σέ μπαρόκ διακόσμησης πολυθρόνα. Στήν ἄνω πλευρά τοῦ θέματος καί ἐντός ταινίας μεταγράφεται ἀρχαγγελικός ὕμνος πρός τήν Θεοτόκο, ἐνῶ στήν ἀντίστοιχη κάτω πλευρά βρίσκεται ἐκτενής ἐπιγραφή πού μεταγράφει ἕνα τροπάριο τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς ἑορτῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (*Τό ἀπ' αἰῶνος ἀπόκρυφον...*) καθώς καί τό κοντάκιον τῆς ἴδιας ἑορτῆς (*Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ...*). Στίς τέσσερεις γωνίες τῆς εἰκόνας καί ἐντός ὀβάλ πλαισίων ἀπεικονίζονται οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Ὀνούφριος, Προφήτης Ἠλίας ὁ Θεσβίτης καί ἕνας ἔφιππος ἅγιος, τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματος εἶναι δυσδιάκριτη (πιθανότατα, ὁ ἅγιος Εὐστάθιος). Στό κάτω μέρος τῆς σύνθεσης καί ἐντός ταινίας πού τήν κρατοῦν σύμβολα δύο εὐαγγελιστῶν βρίσκουμε τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου μας: *Διά χειρός Γενναδίου μοναχοῦ Ῥόσσου Ἁγιορείτου / 1847.*

4) Ἀμφιπρόσωπη παράσταση στό βῆλο (παραπέτασμα) τῆς ὡραίας πύλης τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Μιχαήλ Συνάδων τῆς Μεγίστης Λαύρας. Στήν ἐμπρόσθια ὄψη (Εἰκ. 6) εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, βρεφοκρατοῦσα καί καθήμενη ἐπί θρόνου μέ ἔντονα μπαρόκ διακοσμητικά στοιχεῖα. Φέρει τήν ἐπιγραφή: *ΜΗΡ / ΘΕΟΥ.* Ἑκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου καί σέ στάση δεήσεως εἰκονίζονται: α) στά ἀριστερά, ὁ κτίτωρ τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας ὑπό τήν ἐπιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ο ΕΝ ΤΩ ΑΘΩ.* Πολύ ἐντυπω-

13. Βλ. *Ὁ ἅγιος Νήφων Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (1508 – 2008). Τόμος ἐπετειακός ἐπί τῇ συμπληρώσει 500 ἐτῶν ἀπό τῆς κοιμήσεως αὐτοῦ,* Ἅγιον Ὄρος 2008, σ. 416, εἰκ. σ. 88.

σιακό εἶναι τό ὁμοίωμα τῆς Μονῆς πού σχεδίασε ὁ Γεννάδιος, μέ σαφές τίς ρωσικές ἐπιδράσεις, ἀφοῦ πολλοί ἀπό τούς τρούλους τῶν ναῶν θυμίζουν τόν τόπο καταγωγῆς του. β) Στά δεξιά τῆς σύνθεσης εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Μιχαήλ Συνάδων, στόν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένο τό παρεκκλήσι, κρατώντας εὐαγγέλιο καί φέροντας πλήρη ἀρχιερατική στολή ἄνευ μίτρας. Φέρει τήν ἐπιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΣΥΝΑΔΩΝ*. Χαρακτηριστικό τῆς Δέησης αὐτῆς εἶναι ὅτι οἱ δύο ἅγιοι δέν εἶναι στραμμένοι πρός τήν ἔνθρονη Θεοτόκο ἀλλά πρός τόν θεατή τῆς εἰκόνας. Στό κάτω ἀριστερό μέρος βρίσκουμε τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου: *ΔΙΑ χειρός ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ*.

Στό ὀπίσθιο μέρος τοῦ ἰδίου παραπετάσματος, συναντᾶμε μία πολύ ἐντυπωσιακή σύνθεση (Εἰκ. 7), ὅπου στό κέντρο παριστάνεται «ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΗΤΟΙ ΤΟ ΑΓΙΑΣΜΑ ΤΟΥ ΑΓ. ΑΘΑΝΑ[ΣΙΟΥ]», σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, καί περιμετρικά αὐτοῦ οἱ παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ, τῆς Βαϊοφόρου καί τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ μέ ἐντυπωσιακές λεπτομέρειες (εἰκ. 8). Στό πάνω καί κάτω μέρος τῆς σύνθεσης, ἀλλά σέ μικρότερη κλίμακα, ἀπεικονίζονται ἡ Ἁγία Τριάς, στή δυτικότροπη ἐκδοχή της, καί ὁ ἅγιος Μεγαλομάρτυς Γεώργιος.

5) Φορητή εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεοῦσας, ἡ ὁποία φυλάσσεται στήν Καλύβη Ἀρχαγγέλων τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων (Εἰκ. 9). Ἡ εἰκόνα εἶναι ἱστορημένη κατά τόν εἰκονογραφικό τύπο τοῦ *Ἄξιόν Ἐστιν*, μέ τήν προσθήκη δύο ἀγγέλων πού στεφανώνουν τήν κεφαλή τῆς Θεοτόκου καί οἱ ὁποῖοι φέρουν ταινίες, ὅπου ἀναγράφεται σέ δύο μέρη ὁ γνωστός θεομητορικός ὕμνος *Ἄξιόν Ἐστιν*. Φέρει στό κάτω μέρος ἀριστερά τήν ὑπογραφή: *Χείρ Γενναδίου*.

6) Εἰκόνα μικρῶν διαστάσεων τοῦ ὁσίου Νείλου τοῦ Μυροβλύτου, τοῦ ἔτους 1844, πού φυλάσσεται στή μονή Βατοπαιδίου. Φέρει τήν ἐπιγραφή *Ἅγιος Νεῖλος ὁ Καψοκαλυβίτης* καί στό κάτω μέρος τήν ὑπογραφή τοῦ Γενναδίου τοῦ Ρώσου.

7-11) Δύο φορητές εἰκόνες, πού φυλάσσονται στό χιλανδαρινό κελλί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στίς Καρυές τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἡ πρώτη μέ τόν Χριστό Παντοκράτορα σέ προτομή φέρει ἐντός ἄνθινων στεφάνων τήν ἐπιγραφή *ΙΗΣ / ΧΡΣ* καί στό κάτω μέρος τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου: *Χείρ Γενναδίου 1841 / Ἰανου. 8* (Εἰκ. 10). Ἡ δεύτερη εἰκόνα, τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης (Εἰκ. 11), ἰδίων διαστάσεων καί καλλιτεχνικῶν στοιχείων μέ τήν προηγούμενη, φέρει ἐπίσης στό κάτω μέρος τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου: *Χείρ Γενναδίου 1840 / Δεκεμ.* Τοῦ ἰδίου ζωγράφου εἶναι καί οἱ παραστάσεις πού εἶναι ἱστορημένες τόσο στό βῆλο (παραπέτασμα) τῆς ὡραίας πύλης, ὅσο καί στή βόρεια θύρα εἰσόδου στό ἱερό βῆμα τοῦ ἰδίου παρεκκλησίου. Στήν πρώτη παράσταση εἰκονίζεται ὁ Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς (Εἰκ. 12). Στό κάτω μέρος τῆς σύνθεσης βρίσκουμε τήν ὑπογραφή: *χείρ Γενναδίου μ.ν.χ.* καί δεξιότερα τήν ἡμερομηνία: *Φεβρου[ ] 3*. Στή δεύτερη παράσταση ἀπεικονίζεται *Ὁ Ἀρχιστράτηγος Μιχαήλ*, σύμφω-

να μέ τή μεγαλογράμματη ἐπιγραφή. Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας βρίσκεται ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου μας: *Διά χειρός Γενναδίου μ.ν.χ. / 1841 Ἰανου[ ] 7.*

12-16) Μικρή δίζωνη εἰκόνα, πού παλαιότερα βρισκόταν στό διονυσιάτικο κελί τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στίς Καρυές (Εἰκ. 13). Στό κέντρο τῆς ἄνω ζώνης βρίσκεται ἡ παράσταση τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου, ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά της εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι Γεώργιος καί Δημήτριος ἀντίστοιχα. Στήν κάτω ζώνη ἔχουμε τίς ἀπεικονίσεις τῶν ἁγίων Ἰγνατίου τοῦ Θεοφόρου καί Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, τούς ὁποίους εὐλογεῖ ὁ Χριστός. Στό κάτω μέρος τῆς σύνθεσης διαβάζουμε τήν ἐπιγραφή: *χείρ Γενναδίου 1843*[14]. Ἐπίσης, δύο δεσποτικές εἰκόνες τοῦ Τιμίου Προδρόμου (*διά χειρός Γενναδίου 1847*) καί τῶν ἁγίων Νήφωνος καί Νικολάου (*1848 χ[είρ] Γενναδίου Ρώσσου*) στό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀκαθίστου[15]. Τέλος, ἐπιζωγραφισμένη ἀπό τόν Γεννάδιο εἶναι μία μικρή εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τοῦ 18ου αἰ., πού φέρει τήν ὑπογραφή *χείρ Γενναδίου Ἰουνίου 17, 1853*[16].

17) Ὁ ρώσος ἐπίσκοπος Πορφύριος Οὐσπένσκη μᾶς ἐνημερώνει ὅτι τό 1855 ἀνακαινίστηκαν στή μονή Δοχειαρίου οἱ τοιχογραφίες στόν καθολικό ναό ἀπό τόν «ἀθωνοκαρυώτη ζωγράφο Γεννάδιο»[17]. Στήν ἀνατολική παραστάδα τοῦ ἀριστεροῦ παραθύρου τῆς κάτω ζώνης στόν νότιο χορό τοῦ καθολικοῦ ὑπάρχει ἡ ἑξῆς ἐπιγραφή: *ΧΕΙΡ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ ΤΕ ΤΟΥ / ΕΝ ΚΑΡΡΑΙΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ / ΤΗΝ ΔΕ ΔΙΟΡΘΩΣΕ ΤΗΝ / ΟΥΣΑΝ ΕΞ ΑΡΧΗΘΕΝ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΩΝ ΠΡΟΪΣΤΑ / ΜΕΝΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΔΕ ΤΩΝ ΠΡΟΗ / ΓΟΥΜΕΝΩΝ ΙΕΡΕΜΙΑ / ΤΕ ΚΑΙ ΚΥΡΙΛΛΟΥ / ΤΩ ΧΙΛΙΟΣΤΩ ΟΚΤ[Α] / ΚΟΣΙΟΣΤΩ ΤΩ ΠΕΝΤΗ / ΚΟΣΤΩ ΠΕΜΠΤΩ ΤΩ / ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΩ*, μέ τήν ὁποία ἐπιβεβαιώνεται ἡ πληροφορία τοῦ Οὐσπένσκη. Ὁ Καρυώτης ζωγράφος Γεννάδιος ἐπιζωγράφησε τό 1855 τίς δύο κάτω ζῶνες τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ καθολικοῦ, ζωγραφίζοντας μέ ἔντονα καί γλυκερά χρώματα τά πρόσωπα καί τίς σκηνές τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 1568 καί ἀλλοιώνοντας τά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῶν τοιχογραφιῶν στό μεγαλύτερο μέρος τοῦ κυρίως ναοῦ, ἔργο τοῦ ζωγράφου Ζώρζη[18]. Ἀπαιτεῖται ὅμως περισσότερη ἔρευνα προκειμένου ἡ ἐπιζωγράφηση τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν νά ἀποδοθεῖ μέ ἀσφάλεια στόν μοναχό Γεννάδιο τόν Ρώσο.

Εὐχόμαστε ἡ συνεχιζόμενη ἔρευνα νά φέρει στό φῶς καί ἄλλα ἔργα ἀλλά καί πτυχές τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγιορείτου αὐτοῦ μοναχοῦ, ὥστε νά ἐξαχθεῖ ἕνα ἀσφαλές συμπέρασμα τόσο γιά τό εὖρος τῆς ζωγραφικῆς του δραστηριότητας

14. Συμεών Διονυσιάτης, *Ἔργα Ἁγιορειτῶν ζωγράφων*, σ. 158, εἰκ. 14.

15. Συμεών Διονυσιάτης, *Ἔργα Ἁγιορειτῶν ζωγράφων*, 159.

16. Αὐτόθι.

17. P. Uspenskij, *Ἡ Χριστιανική Ἀνατολή. Ἄθως* (ρωσιστί), Κίεβο 1892, 415.

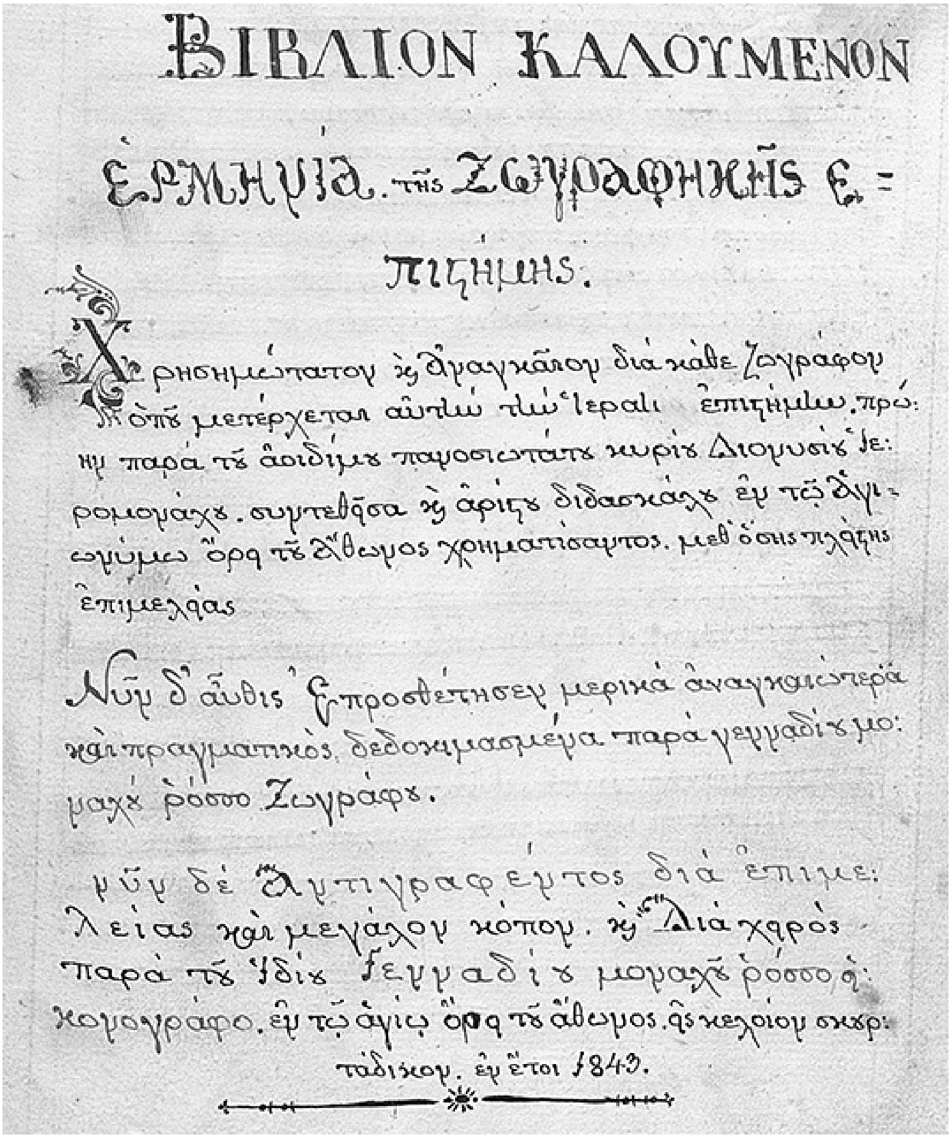
18. *Παρουσία Ἱερᾶς Μονῆς Δοχειαρίου*, Ἅγιον Ὄρος, 116. Γ. Φουστέρης - Ν.Τουτός, *Εὑρετήριον*, 335.

ὅσο γιά τό ἐάν καί κατά πόσο οἱ «ἐκ πόθου καί πόνου» προτάσεις του γιά μία «Νέα Μέθοδο τῆς Ζωγραφικῆς Ἐπιστήμης» βρῆκαν ἀνταπόκριση ἀπό τούς μεταγενέστερους, ὅπως οἱ περίφημοι Ἰωασαφαῖοι[19]. Ἡ προσδοκία του πάντως αὐτή φαίνεται νά διαχέεται στούς παρακάτω Στίχους του, πού βρίσκονται στήν ἀρχή τοῦ ἀνωτέρω κώδικα καί τούς ὁποίους ἀφιέρωσε στήν προστάτιδα τοῦ Ἁγίου Ὄρους Θεοτόκο: (φ. α verso)

«Στίχοι
Μήτηρ Θεοῦ δέσποινα σώζοις Ἱκέτην,
τόν σόν, Διονύσιον τόν θυηπόλον.
Φωτεινόν αὐγαῖς τῆς τρισαυγοῦς τριττώς,
θυηπόλον δεικνῶσα κρυπτόν ἐν λόγῳ.
Ταύτην γάρ ὄντως, Χριστός ἐκζητεῖ δόσιν,
λύσας ἑαυτόν εἰς βροτῶν σωτηρίαν.
Οὕτω πατρῶος, μυστικός λέγει λόγος,
τόν δέ ἀντιγράψαντα καί συνδραμόντα.
Καί αὖ ὕστερον ἐκ πόθου τε καί πόνου,
καταξίωσον οὐρανῶν βασιλείας

Ὁ ἀντιγραφεύς Ζωγράφος Γεννάδιος Μοναχός Ρώσσος».

19. Περί τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μον., «Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν Ἰωασαφαίων στή σκήτη Καυσοκαλύβιων (ἵδρυση 1858): εἰκονογραφικά πρότυπα, ἀπήχηση, ἐπιδράσεις», *Ναζαρηνή Ζωγραφική,* 491-519, ὅπου πλούσια βιβλιογραφία.



ΒΙΒΛΙΟΝ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΝ

ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης.

Χρησιμώτατον καὶ ἀναγκαῖον διὰ κάθε ζωγράφον ὁποῦ μετέρχεται αὐτὴν τὴν ἱερὰν ἐπιστήμην. πρώην παρὰ τοῦ ἀοιδίμου πανοσιωτάτου κυρίου Διονυσίου ἱερομονάχου. συντεθεῖσα καὶ ἀρίστου διδασκάλου ἐν τῷ ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος χρηματίσαντος. μεθ᾽ ὅσης πλείστης ἐπιμελείας

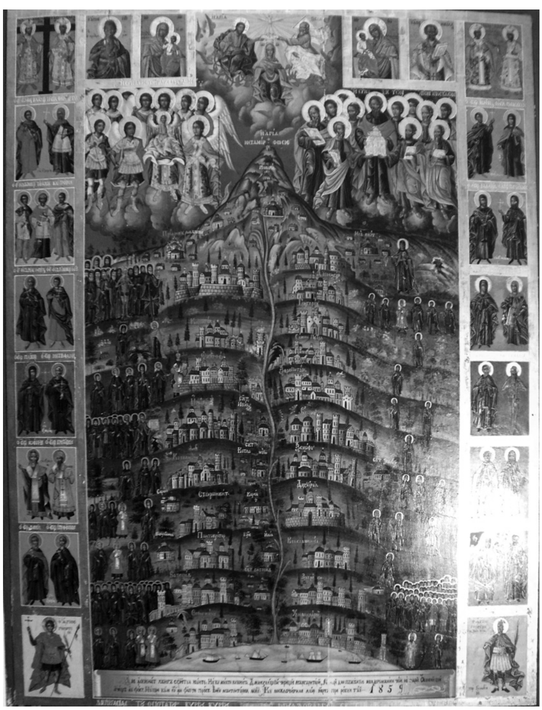
Νῦν δ᾽ αὖθις ἐπροσθέτησεν μερικὰ ἀναγκαιότερα καὶ πραγματικῶς δεδοκιμασμένα παρὰ Γενναδίου μοναχοῦ ῥώσσου ζωγράφου.

νῦν δὲ ἀντιγραφέντος διὰ ἐπιμελείας καὶ μεγάλου κόπου. καὶ διὰ χειρὸς παρὰ τοῦ ἰδίου Γενναδίου μοναχοῦ ῥώσσου ἁγιογράφου. ἐν τῷ ἁγίῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος. εἰς κελλίον σκαρτάδικον. ἐν ἔτει 1843.

Εἰκ. 1. Ἀθήνα. Ἐθνική Βιβλιοθήκη. Κώδ. 1286, φ. α. Γραφέας: Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 2. Ἅγιον Ὄρος, Μονή Διονυσίου. Θεοτόκος Ἄξιόν Ἐστιν.
Μοναχός Ἀθανάσιος Λαυριώτης μαθητής Γενναδίου Ρώσσου.



Εἰκ. 3. Ἅγιον Ὄρος, Λαυριωτική Σκήτη Τιμίου Προδρόμου. 1859.
Ἄποψη τοῦ Ἁγίου Ὄρους μέ ἁγίους. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 4. Ἅγιον Ὄρος, Μονή Διονυσίου. 1851. Οἱ ἅγιοι Νήφων Κωνσταντινουπόλεως καί Διονύσιος ὡς κτίτορες τῆς Μονῆς. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 5. Πιερία, Μονή Ἁγ. Διονυσίου τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ. 1847. Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 6. Ἅγιον Ὄρος, Μεγίστη Λαύρα, παρεκκλήσιο Ἁγ. Μιχαήλ Συνάδων. Παραπέτασμα ὡραίας πύλης. Μέσα 19ου αἰ. Ἡ Θεοτόκος καί δεόμενοι οἱ ἅγιοι Ἀθανάσιος Ἀθωνίτης καί Μιχαήλ Συνάδων. Μοναχός Γεννάδιος.

.



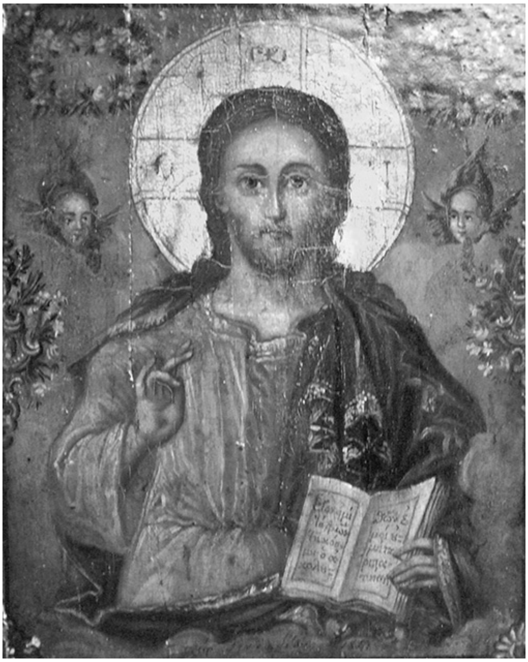
Εἰκ. 7. Ἅγιον Ὄρος, Μεγίστη Λαύρα, παρεκκλήσιο Ἁγ. Μιχαὴλ Συνάδων. Παραπέτασμα ὡραίας πύλης (ἐσωτερικὴ ὄψη). Μέσα 19ου αἰ. Το θαῦμα τοῦ ἁγιάσματος τοῦ ὁσίου Ἀθανασίου κ.ἄ. παραστάσεις. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 8. Ἅγιον Ὄρος, Μεγίστη Λαύρα, παρεκκλήσιο Ἁγ. Μιχαήλ Συνάδων. Παραπέτασμα ὡραίας πύλης (ἐσωτερική ὄψη). Μέσα 19ου αἰ. Λεπτομέρεια ἀπό τήν Βαϊοφόρο. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 9. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Καλύβη Ἀρχαγγέλων. Μέσα 19ου αἰ. Θεοτόκος Ἐλεούσα. Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 10.
Ἅγιον Ὄρος.
Καρυές.
Χιλανδαρινό Κελλί
Ἁγ. Γεωργίου. 1841.
Παντοκράτωρ.
Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 11.
Ἅγιον Ὄρος.
Καρυές.
Χιλανδαρινό Κελλί
Ἁγ. Γεωργίου.
1840.
Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα.
Μοναχός Γεννάδιος.



Εἰκ. 12.
Ἅγιον Ὄρος.
Καρυές.
Χιλανδαρινό Κελλί
Ἁγ. Γεωργίου.
Παραπέτασμα
ὡραίας πύλης.
Πιθ. 1840.
Μέγας Ἀρχιερεύς.
Μοναχός Γεννάδιος



Εἰκ. 13.
Ἅγιον Ὄρος.
Μονή Διονυσίου.
1843.
Τό Γενέσιον
τῆς Θεοτόκου
καί ἅγιοι.
Μοναχός Γεννάδιος.

Δημήτρης Παυλόπουλος

Ο ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΕΚΔΟΤΕΣ ΤΟΥ*

Μνήμη Θάνου Κωνσταντινίδη (1921-2015)

Πώς προσέγγισε ο Φώτης Κόντογλου (1893/94/95[1]-1965) τον πρώτο εκδότη του στην Ελλάδα, τον συνομήλικό του Χιώτη ιδεολόγο δάσκαλο και ποιητή Χρυσόστομο (Χρύσο) Γανιάρη (1894-1966), μόνο να το υποθέσουμε είμαστε σε θέση. Ίσως ο συνομήλικος φίλος τους, ο πεζογράφος Στρατής Δούκας (1895-1983), να έπαιξε έναν ρόλο. Στον στενό διάδρομο, μια σούδα, της οδού Σοφοκλέους 3 ο Γανιάρης είχε ιδρύσει το 1918 τον εκδοτικό του οίκο, με κεφάλαιο της εύπορης Μικρασιάτισσας συζύγου του Ευφημίας Δάνου (1896-1944), κατόπιν βιβλιοδέτριας.[2] Ο οίκος ήταν στέκι λογίων. Τον επόμενο χρόνο, το 1919, ο Γανιάρης ανέλαβε την έκδοση του δημοτικιστικού περιοδικού *Νουμάς*. Καινοτομία του, η καθιέρωση των βιβλίων μικρού σχήματος (τσέπης): «Τα Μικρά Αριστουργήματα», με δόκιμες μεταφράσεις ξένων συγγραφέων αλλά και με πρώτα βιβλία Ελλήνων, ανάμεσα στους οποίους και ο Κόντογλου.

---

* Πρόδρομη εκδοχή της ανακοίνωσης: περ. *Φιλολογική* (*Αφιέρωμα στον Φώτη Κόντογλου*), τχ. 137, Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2016, σ. 23-25.

1. Η χρονολογία γεννήσεως του Κόντογλου ανιχνεύεται μέσα σε αυτήν την τριετία, μολονότι έχουν εμφανιστεί επίσης το 1896 και το 1897. Βλ. επιστολή του ερευνητή φιλολόγου Αθανασίου Γ. Τσερνόγλου (1927-2003) προς τον μελετητή του Κόντογλου Ι. Μ. Χατζηφώτη (1944-2006), η οποία δημοσιεύεται στο βιβλίο του Χατζηφώτη *Δέντρο αγλαόκαρπο. Νέα μελετήματα για τη ζωή και το έργο του Φώτη Κόντογλου*, Αθήνα χ.χ. [1988], σ. 43, και Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Αθήνα 1991, σ. 15.

2. Αδαμάντιος Δ. Παπαδήμας, *Λογοτεχνικά χρονικά. Η πορεία μιας γενιάς*, Αθήνα 1944, σ. 87, 88 ΓιάννηςΚουγιούλης, *Χρυσόστομος Γανιάρης. Αφιέρωμα. Ένας ποιητής από την Καλλιμασιά και μια οικογένεια καλλιτεχνών*, Χίος [Αθήνα] 1981· Ανδρέας Γανιάρης, *Βιβλιοδεσία Γανιάρη*, κείμενα Ανδρέας Γανιάρης, πρόλογος Αλέξης Δημαράς, παρουσίαση Ειρήνη Οράτη, Αθήνα 1997 Ευαγγελία Άντζακα-Βέη - Δημήτρης Παυλόπουλος, «Οι Νέοι Μεγάλοι Εκδοτικοί Φορείς της Αθήνας. Τυπογραφεία - Εκδοτικοί Οίκοι (19ος-20ός αι.)», *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, κατάλογος έκθεσης, Βουλή των Ελλήνων, επιμέλεια Κ. Σπ. Στάικος - Τ. Ε. Σκλαβενίτης, Αθήνα 2000, σ. 362-363 (Δημήτρης Παυλόπουλος)· Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία & εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, τ. Β′: *1900-1950*, Αθήνα 2001, σ. 101-105 Αννίτα Π. Παναρέτου, *Η ηδονή και η οδύνη των βιβλίων. Χρυσόστομου Γανιάρη βίος και έργα*, Αθήνα 2002.

Οι δύο συνομήλικοι και ανήσυχοι νέοι, ο Κόντογλου και ο Γανιάρης, θα συνεργαστούν στενά κατά τη δεκαετία του 1920. Στον Γανιάρη ο Κόντογλου θα βγάλει το 1922 τον *Pedro Cazas*, ενώ θα σχεδιάσει και εξώφυλλα βιβλίων του εκδοτικού οίκου. Στο τέλος του 1923[3] εκδίδεται η *Βασάντα (Βιβλία του Βέγα)*, που στη σανσκριτική γλώσσα[4] σημαίνει *Άνοιξη*, «με ζωγραφιές και με πλουμίδια απ' το χέρι του συγγραφέα», και περιέχει «διηγήματα πρωτότυπα και μεταφράσεις».[5] Το βιβλίο βγήκε σε δύο εκδόσεις.[6] Τον ίδιο χρόνο, το 1923, ο Κόντογλου αντέγραψε και ανασυγκρότησε τη ζωγραφική του Αγίου Όρους για να την παρουσιάσει σε βιβλίο (*Η Τέχνη του Άθω*), με κοσμήματα σκαλισμένα σε όρθιο ξύλο από τον ζωγράφο-χαράκτη Άγγελο Θεοδωρόπουλο (1883-1965).[7] Τον ίδιο χρόνο, το 1924, φρόντισε για τον εκδοτικό οίκο Γανιάρη και άλλα βιβλία. Η φιλία του Κόντογλου με το ζεύγος Χρύσου και Ευφημίας Γανιάρη επιβεβαιώνεται και από το ότι εκείνος το 1923 φιλοτέχνησε με μελάνι την προσωπογραφία του Χρύσου[8] (εικ. 1) και το 1928 με κάρβουνο και σέπια την προσωπογραφία της Ευφημίας, προσθέτονταςαφιέρωση.[9] Δυστυχώς κακή διαχείριση εκ μέρους του Χρύσου Γανιάρη οδήγησε τον εκδοτικό οίκο σε πτώχευση και τις εκδόσεις του τις αγόρασε ο εκδοτικός οίκος Μιχαήλ Σαλίβερου (1862-1935)[10] και οι εκδόσεις Κλεόβουλου Κ. Αναγνωστίδου.[11] Από τότε ο Γανιάρης αναγκά-

---

3. Δεδομένου ότι τα περισσότερα κείμενα είναι γραμμένα στο Άγιον Όρος το 1923, όπως δηλώνει ο ίδιος. Βλ. Π. Β. Πάσχος, «Από την αγριότητα στην αγιότητα (Η αγιολογική στροφή του Φώτη Κόντογλου)», *Φώτης Κόντογλου σημείον αντιλεγόμενον*,[Αθήνα 1988], σ. 128, σημ. 3.

4. Θάνος Κωνσταντινίδης, «Φώτης Κόντογλου, ο συγγραφέας, ο ζωγράφος, ο Έλληνας», *Φώτης Κόντογλους εν εικόνι διαπορευόμενος. Εκατό χρόνια από την γέννηση και τριάντα από την κοίμησή του*, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα 1995, ²2005,σ. 110.

5. Νίκος Ζίας, *Η κοσμική ζωγραφική του Φώτη Κόντογλου*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1985, σ. 238, 251-252· Άντζακα Βέη - Παυλόπουλος, σ. 399 (Δημήτρης Παυλόπουλος).

6. Ι. Μ. Χατζηφώτης, «Βιβλιογραφία Κόντογλου (Αυτοτελείς εκδόσεις)», *Κριτικά Φύλλα*, τ. Δ', 1975, σ. 245, αρ. 2 (αναδημοσίευση: *Φ. Κόντογλου. 5 μελετήματα για τον πεζογράφο και τον καλλιτέχνη. Ο «Πέδρο Καζάς» - Βίοι Παράλληλοι - 4 εικόνες του στο Ξυλόκαστρο - Βιβλιογραφικά - Η Ορθοδοξία του*, Αθήνα 1975, σ. 35, αρ. 2· Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Κόντογλου. Ο Αναχωρητής, Βιογραφία*, Αθήνα 1995, σ. 169, αρ. 2) Δημήτρης Παυλόπουλος, «Οι εικονογραφήσεις του Φώτη Κόντογλου», *Φώτης Κόντογλου. Από τον «Λόγο» στην «Έκφρασι». Με ζωγραφιές και με πλουμίδια απ' το χέρι του ίδιου του συγγραφέα*, επιμέλεια Χρήστος Φ. Μαργαρίτης, Αθήνα 2015, σ. 209.

7. Χατζηφώτης, σ. 245, αρ. 3 (αναδημοσίευση:*Φ. Κόντογλου*,σ. 35-36, αρ. 3· Χατζηφώτης, σ. 169-170, αρ. 4) Παυλόπουλος, ό.π.

8. 14x10 εκ. Κουγιούλης, προμετωπίδα· Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Αθήνα 1991, σ. 31, σημ. 5.

9. 14x9 εκ. Κουγιούλης, σ. 45· Ζίας, σ. 45, σημ. 4· Παναρέτου, σ. 140.

10. Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 345 (Ευαγγελία Άντζακα-Βέη).

11. Κατόπιν εκδότης μεταφρασμένων βιβλίων σοβιετικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας.

στηκε να εργαστεί ως προϊστάμενος του βιβλιοπωλείου της Ανωνύμου Εταιρείας Εκδόσεων & Γραφικών Τεχνών Πυρσός του δαιμόνιου επιχειρηματία Παυσανία Γ. Μακρή (1874-1943),[12] που είχε τα γραφεία της στο πρώην βιβλιοπωλείο του. Εδώ γνώρισε τον διευθυντή της εταιρείας, Κίμωνα Ι. Θεοδωρόπουλο (1889-1957) (εικ. 2), με τον οποίον θα ιδρύσει τη δεκαετία του 1940 την εκδοτική εταιρεία Αετός στην οδό Βουκουρεστίου 6β,[13] όπου ο Κόντογλου εξέδωσε το 1942 βιβλίο του.[14] Προφανώς ο Θεοδωρόπουλος τον έφερε το 1928 σε επαφή με την επιτροπή εκδόσεως της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, ιδιοκτησία της Ανωνύμου Εταιρείας Εκδόσεων & Γραφικών Τεχνών Πυρσός. Ο νεαρός Φώτης θα εργαστεί ως εικονογράφος το 1929 στον ενδέκατο τόμο της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*. Τον ίδιο χρόνο, το 1929, ο Κόντογλου είναι συνεργάτης για λήμματα και εικόνες στο *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*, όπως φαίνεται από τον πέμπτο τόμο του.

Πώς φτάνει ο Κόντογλου στον Ελευθερουδάκη; Ύστερα από συστάσεις τριών Κρητών φίλων του, του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957), του Βάσου Δασκαλάκη (1897-1944) και του Παντελή Πρεβελάκη (1909-1986), οι οποίοι εργάζονταν ήδη κοντά στον Ελευθερουδάκη (εικ. 3).[15] Ο εκδοτικός οίκος Ελευθερουδάκη είχε ιδρυθεί το 1910, οπότε ο Κώστας Ελευθερουδάκης (1877-1962) αγόρασε το μερίδιο του Βαυαρού εκδότη Καρόλου Μπεκ (1854-1934) από το Διεθνές Βιβλιοπωλείο που διατηρούσαν από κοινού στη γωνία Καραγεώργη Σερβίας και Πλατείας Συντάγματος. Το 1924 ο Ελευθερουδάκης πέρασε στις εκδόσεις, ιδρύοντας εργοστάσιο γραφικών τεχνών στην οδό Παπαδιαμαντοπούλου 44, με διευθυντή πρώτα τον Μπεκ και κατόπιν τον έμπειρο τυπογράφο Ιωάννη Μ. Σκαζίκη (1899-1984).[16] Το 2016 το βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκη έβαλε οριστικά λουκέτο για οικονομικούς λόγους…[17]

---

12. Δημήτριος Τσούγκος, *Οι οικονομικοί μας ηγέται*, Αθήνα 1932, σ. 147-163 *Η Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμέλεια Χρήστος Χατζηιωσήφ, τ. Β΄1: *Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940*, Αθήνα 2002, σ. 286-287 (Χριστίνα Αγριαντώνη) Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 364-365 (Δημήτρης Παυλόπουλος) Χατζιώτης, σ. 107-109.

13. Δημήτρης Φωτιάδης, *Ενθυμήματα*, τ. Α΄, Αθήνα 1981, σ. 321 Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 374 (Δημήτρης Παυλόπουλος) Χατζιώτης, σ. 203-206.

14. Χατζηφώτης, σ. 246, αρ. 8 (αναδημοσίευση: *Φ. Κόντογλου*, σ. 36, αρ. 8· Χατζηφώτης, σ. 169-170, αρ. 4) Παυλόπουλος, σ. 212.

15. Έλλη Αλεξίου, «"Μικρός το δέμας αλλά…"», *Μνήμη Κόντογλου. Δέκα χρόνια από την κοίμησή του. Κείμενα για το πρόσωπο και το έργο του με εικόνες & σχέδια του ίδιου*, Αθήνα 1975, σ. 178, 179 (αναδημοσίευση: Έλλη Αλεξίου, *Έλληνες Λογοτέχνες* [*Δοκίμια* 1 - *Άπαντα* 20], πρόλογος - επιμέλεια Θ. Φωσκαρίνης, εισαγωγή Ευγενία Ζήκου, Αθήνα 1978, 1982, σ. 54-56).

16. Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 360-361 (Δημήτρης Παυλόπουλος)· *Βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκη. Άνθρωποι, βιβλία, μία ιστορία*, κείμενα Εμμανουέλα Νικολαΐδου, Αθήνα 2005, σ. 46-47.

17. Μανώλης Πιμπλής, «Ελευθερουδάκης. Το μεγάλο λουκέτο. Τρεις εκδότες που συνεργά-

Στη δεκαετία του 1920 ο Κόντογλου θα συνδεθεί σε μία έκδοση, των Παραμυθιών, εκλογή του τότε συντάκτη του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών και κατόπιν καθηγητή της Λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Γεωργίου Α. Μέγα (1893-1976), με έναν άλλον εκδοτικό οίκο,το Βιβλιοπωλείον της Εστίας, στην οδό Σταδίου 50 και στη συνέχεια 38. Διευθυντής του, ο αυστηρός στρατιωτικός Κωνσταντίνος Σαραντόπουλος (1895-1972) (εικ. 4),[18] που έχει πάρει σύζυγό του την κόρη του παλιού ιδιοκτήτη του οίκου, του Ιωάννη Δ. Κολλάρου (1870-1956). Από το 1927 ο Κόντογλου συνεργάζεται ως εικονογράφος στο δεκαπενθήμερο αρχικά, εβδομαδιαίο κατόπιν περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα* των Κωστή Μπαστιά (1901-1972)[19] (εικ. 5) και Βασιλείου Μαλατάκη (π. 1870-μετά το 1929), στο οποίο έγραφε κιόλας. Ο Μαλατάκης ήταν πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου και διευθύνων σύμβουλος της ανωνύμου εταιρείας εκδοτικών και γραφικών τεχνών Πολυβιοτεχνική, στις εγκαταστάσεις της οποίας, στην οδό Αχαρνών 244, στα Κάτω Πατήσια, στο κτήριο των Ελληνορρύθμων Καθολικών (Ουνιτών), δίπλα από τον μεταγενέστερο ναό της Αγίας Τριάδος, τυπωνόταν το περιοδικό.[20] Η μόνη συμβολή του Μαλατάκη στην υπόθεση του περιοδικού ήταν η οικονομική κάλυψη της έκδοσής του, ενώ στις τελευταίες σελίδες του καταχωρίζονταν ολοσέλιδες διαφημίσεις της εταιρείας του. Ήδη σε προχωρημένη ηλικία τη δεκαετία του 1920, όπως φαίνεται σε σκίτσο του από τον σκιτσογράφο, γελοιογράφο, ζωγράφο και χαράκτη Αντώνη Πρωτοπάτση (Pazzi, 1897-1947) (εικ. 6), αποχώρησε από τη διεύθυνση του περιοδικού τον Οκτώβριο του 1929, λόγω σοβαρής υπερκόπωσης και προβλημάτων υγείας. Έκτοτε έμεινε μόνος ο Μπαστιάς στην αποκλειστική διεύθυνση-εκμετάλλευση του περιοδικού.

Τη δεκαετία του 1930, το 1933 συγκεκριμένα, με την έκδοση του βιβλίου του Γιάννη Σκαρίμπα (1893-1984) *Το θείο τραγί*, ένας άλλος εκδότης βρίσκεται στον δρόμο του Κόντογλου. Είναι ο Αριστείδης Ν. Μαυρίδης (1903-1997) (εικ. 7), με τον εκδοτικό του οίκο εγκατεστημένο από το 1929 στη στοά της

στηκαν στο παρελθόν με το μεγάλο βιβλιοπωλείο της Αθήνας περιγράφουν τα αίτια που οδήγησαν στη θρυμματισμένη βιτρίνα του γίγαντα, ύστερα από υπερδανεισμό, επέκταση καταστημάτων και συσσώρευση χρεών», *Τα Νέα*, 24-25 Σεπτεμβρίου 2016.

18. Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 353 (Δημήτρης Παυλόπουλος)·Κώστας Σαρδελής, «Κωνσταντίνος Σαραντόπουλος ή πώς μπήκα στην "Εστία"», Γ. Κ. Καιροφύλας - Σ. Γ. Φιλιππότης, *Αθηναϊκό Ημερολόγιο Εικονογραφημένο 2002*, Αθήνα 2002, σ. 239-247.

19. Διαμαντής Καράβολας, «*Φιλική Εταιρία*, *Φραγκέλιο*, *Ελληνικά Γράμματα*. Οι ταραχώδεις εμπλοκές του Φώτη Κόντογλου στα φιλολογικά περιοδικά της δεκαετίας του '20», *Φώτης Κόντογλου*, σ. 181-183· Σοφία Ζουμπουλάκη, «Ο Φώτης Κόντογλου στα *Ελληνικά Γράμματα*», *Φώτης Κόντογλου*, σ. 185-192.

20. Παυλόπουλος, σ. 210.

οδού Θεμιστοκλέους 11, εξοπλισμένο με λινοτυπικές μηχανές.[21]Πρόκειται για τον εκδότη του μακρόβιου ετήσιου λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού περιοδικού *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*.

Από τη δεκαετία του 1940 και έως το τέλος ο Κόντογλου συνεργάζεται σχεδόν αποκλειστικά με τους αυταδέλφους –όπως τους είχε πει– Παπαδημητρίου, τον Αλέξανδρο (1900-1986) και τον Ευάγγελο (1903-1985) (εικ. 8), του εκδοτικού οίκου Αστήρ.[22] Ο οίκος είχε ιδρυθεί τη δεκαετία του 1930 και είχε στεγαστεί αρχικά στην οδό Σωκράτους 53, το 1933 στην οδό Σοφοκλέους 9, το 1934 στην οδό Λυκούργου 8 και το 1938 στην οδό Λυκούργου 10, όπου και έκλεισεπρόσφατα. Οι αυστηρές τυποτεχνικά εκδόσεις τους, των οποίων ναυαρχίδα ήταν τα λαϊκά εικονογραφημένα ληστρικά μυθιστορήματα και τα θρησκευτικά βιβλία, τυπώνονταν σε ιδιόκτητες τυπογραφικές εγκαταστάσεις στην οδό Αλίτσης 4. Ο Κόντογλου θα σχεδιάσει και τον λογότυπο του εκδοτικού οίκου (εικ. 9). Οι αδελφοί Παπαδημητρίου το 1975, με αφορμή τη συμπλήρωση δέκα χρόνων από την κοίμηση του Κόντογλου, εξέδωσαν τόμο μνήμης για εκείνον με κείμενα πολλών ανθρώπων που τον γνώρισαν και συνδέθηκαν μαζί του. Στον πρόλογο σημειώνουν: «Την οφειλή τιμής στον Κόντογλου ο Εκδοτικός μας Οίκος, που συνύφανε την ύπαρξή του με την ύπαρξη εκείνου επί μιάμιση δεκαετία (από το 1950 ώς τη μακαρία κοίμηση του ανδρός, το 1965), την ένοιωθε ανέκαθεν βαθειά».[23]

Δεν έλειψαν, τέλος, και συνεργασίες του Κόντογλου με άλλους εκδότες, συνεργασίες που όμως δεν μακροημέρευσαν: Σπύρο Νικολόπουλο[24] (π. 1900 - μετά το 1945) (εικ. 10), Παναγιώτη Πουλόπουλο (1903-1993) των εκδόσεων Πήγασος,[25] Γιώργο Πεχλιβανίδη (1904-1986) των εκδόσεων Ατλαντίς,[26] Αθανάσιο Χ. Μαρτίνο (1907-1985) (εικ. 11) της *Θρησκευτικής και Ηθικής Εγκυκλοπαιδείας*,[27] Αλέκο Πατσιφά (1912-1981) (εικ. 12),[28] Αντώνη Βου-

21. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τ. 55, 1998, σ. 81-88· Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 370 (Δημήτρης Παυλόπουλος).

22. Ένας συνεργάτης (Γιάννης Γκίκας), «Καλπάζει ακμαίος για τα 100! Ο Εκδοτικός Οίκος "Αστήρ". Μια ιστορία με αρχή και δίχως τέλος», *Καζαμίας 1988*, Αθήνα 1987, σ. 97-102 Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 356 (Δημήτρης Παυλόπουλος) Χατζιώτης, σ. 28-29.

23. *Μνήμη Κόντογλου*, σ. 5.

24. Το αρχικότου επάγγελμα ήταν περιπτεράς. Βλ. Φραντζής Κ. Φραντζισκάκης, *Ενθυμού και μη λησμόνει. Ανάγνωσμα κατάλληλο για κρυφά σχολειά. Μυθιστορία*, Αθήνα 1997, σ. 453-454, 458.

25. Χατζιώτης, σ. 217-218.

26. Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 374 (Δημήτρης Παυλόπουλος) Χατζιώτης, σ. 203-206.

27. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία*, τ. Η΄, Αθήνα 1966, σ. 783.

28. Κατόπιν ιδιοκτήτης της δισκογραφικής εταιρείας Lyra. Βλ. Τάσος Φαληρέας, *Χαριστική Βολή*, Αθήνα 2011, σ. 189-190.

σβούνη (1918-1980), Μάριο Τσαρούχη (1912-1992), αδελφό του ζωγράφου, και κάποιον Βλασσόπουλο[29] των εκδόσεων Γλάρος,[30] Γ. Δ. Κυπραίο (π. 1920-μετά το 1972) των εκδόσεων Κυκλάδες.[31]

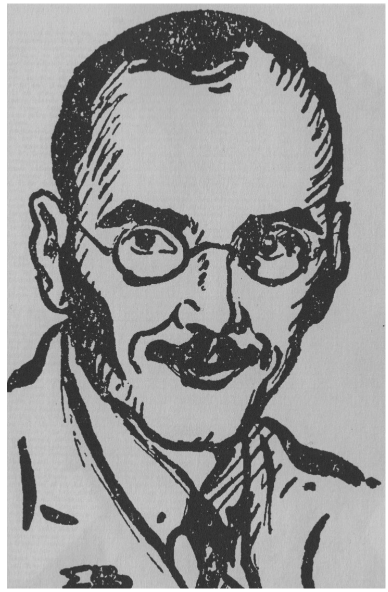
29. Να ταυτίζεται άραγε με τον τυπογράφο Δημήτριο Βλασσόπουλο, ο οποίος έχει το τυπογραφείο του τη δεκαετία του 1970 στην οδό Μενάνδρου 77; Βλ. *Εμπορικός & Επαγγελματικός Οδηγός Γραφικών Τεχνών Επεξεργασίας & Παραγωγής Χάρτου & Ομοτέχνων Εμπορικών-Τεχνικών Επαγγελμάτων*, έκδοση - επιμέλεια Νίκος Κοντορός, Αθήνα 1972, σ. 45.

30. Άντζακα-Βέη - Παυλόπουλος, σ. 372 (Δημήτρης Παυλόπουλος) Χατζιώτης, σ. 207-210.

31. Παυλόπουλος, σ. 216. — Στον *Εμπορικό & Επαγγελματικό Οδηγό*, σ. 56, στον κλάδο των τυπογραφείων αναφέρεται Γ. Κυπραίος στην οδό Ζωοδόχου Πηγής 48.



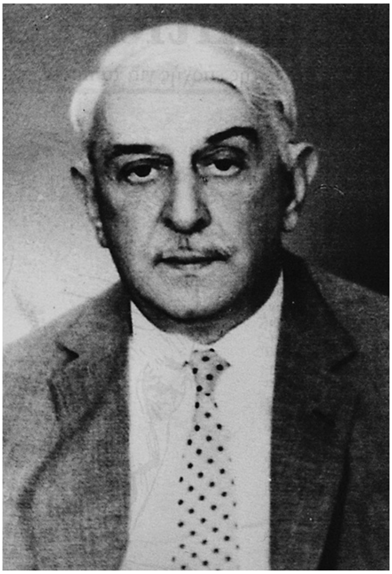
Εικ. 1. Ο Χρυσόστομος Γανιάρης
σε σκίτσο του Κόντογλου.



Εικ. 2. Ο Κίμων Ι. Θεοδωρόπουλος
σε σκίτσο του Σπύρου Βανδώρου.



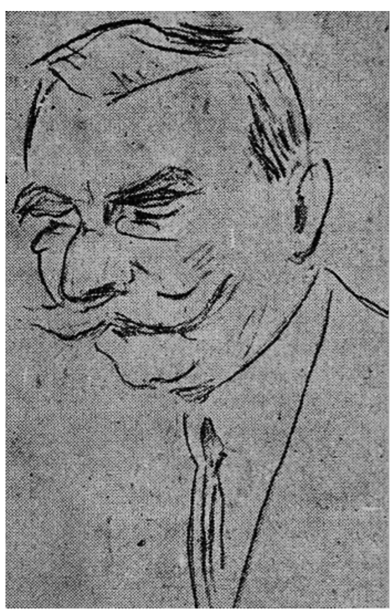
Εικ. 3. Ο Παντελής Πρεβελάκης, ο Κώστας Ελευθερουδάκης
και ο Νίκος Καζαντζάκης στο Παλαιό Φάληρο, 1927.



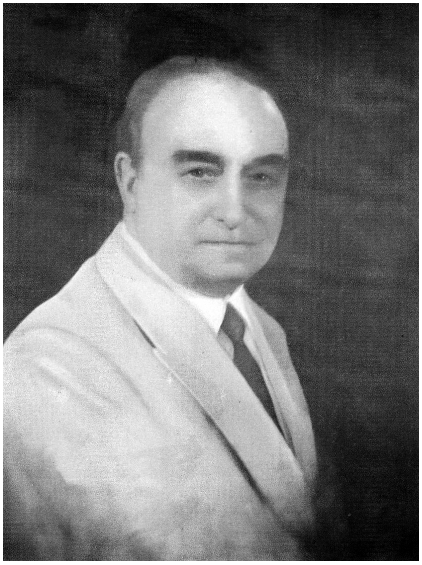
Εικ. 4. Ο Κωνσταντίνος Σαραντόπουλος σε φωτογραφία.



Εικ. 5. Ο Κωστής Μπαστιάς σε σκίτσο του Κλεόβουλου Κλώνη.



Εικ. 6. Ο Βασίλειος Μαλατάκης σε σκίτσο του Αντώνη Πρωτοπάτση.



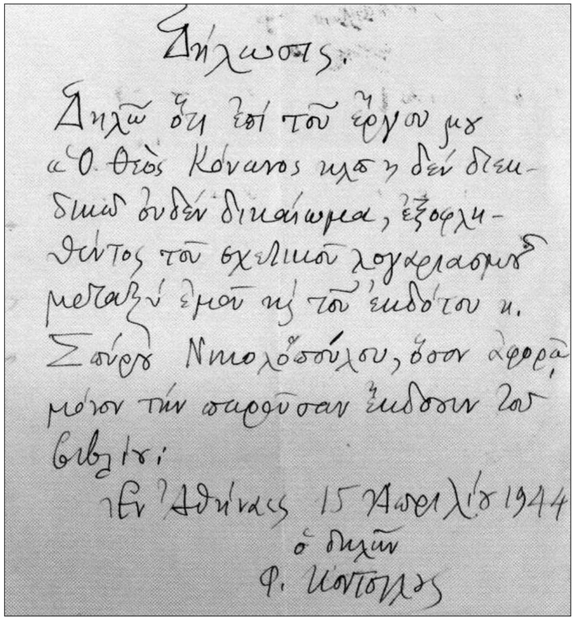
Εικ. 7. Ο Αριστείδης Ν. Μαυρίδης
σε ελαιογραφία του Βασίλη Κ. Σμυρνιού.



Εικ. 9. Ο λογότυπος του Αστέρος
σχεδιασμένος από τον Κόντογλου.



Εικ. 8. Οι αδελφοί Παπαδημητρίου, ο Αλέξανδρος (δεξιά) και ο Ευάγγελος (αριστερά).



Δήλωσις.

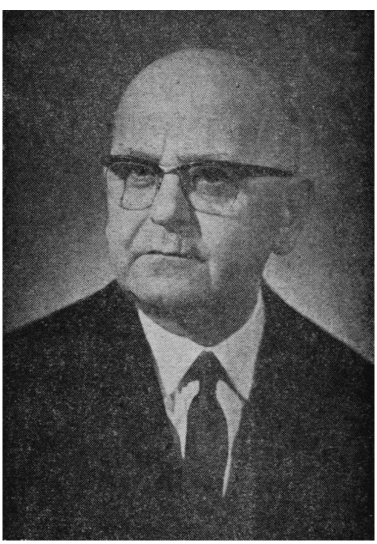
Δηλῶ ὅτι ἐπί τοῦ ἔργου μου «Ὁ Θεὸς Κόνανος κλπ.» δέν διεκδικῶ οὐδέν δικαίωμα, ἐξοφληθέντος τοῦ σχετικοῦ λογαριασμοῦ μεταξύ ἐμοῦ καί τοῦ ἐκδότου κ. Σπύρου Νικολοπούλου, ὅσον ἀφορᾷ μόνον τήν παροῦσαν ἔκδοσιν τοῦ βιβλίου.

Ἐν Ἀθήναις 15 Ἀπριλίου 1944

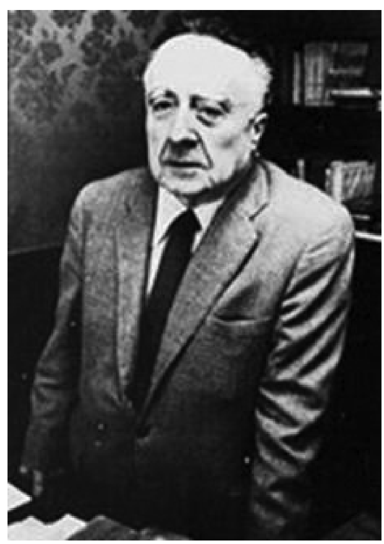
ὁ δηλῶν

Φ. Κόντογλου

Εικ. 10. Δήλωση του Κόντογλου προς τον Σπύρο Νικολόπουλο.



Εικ. 11. Ο Αθανάσιος Χ. Μαρτίνος



Εικ. 12. Ο Αλέκος Πατσιφάς.

Ελένη Ι. Σαλβαρά

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Ε. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ (1900-1995)*

Ο ζωγράφος Γεώργιος Παναγιωτάκης (Εικ. 1) έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής του στον Μοχότου Ηρακλείου Κρήτης. Το 1919 έφυγε για την Αθήνα, προκειμένου ναεγγραφεί στο Σχολείο των Καλών Τεχνών. Πράγματι, μαθήτευσε δίπλα στον Γεώργιο Ροϊλό (1867-1928) και τον Γεώργιο Ιακωβίδη (1853-1932) και, παρότι η φοίτηση του διεκόπηεξαιτίας της επιστράτευσης στο μικρασιατικό μέτωπο, κατάφερε να αποφοιτήσει το 1927.

κ΄ Μετά την αποφοίτησή του καταπιάστηκε, μεταξύ άλλων δραστηριοτήτων, και με τηνεκκλησιαστική ζωγραφική, τέχνη στην οποία αφοσιώθηκε τελικά για το υπόλοιπο της ζωής του. Έργα του βρίσκονται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μαρούσι, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στο Λουτράκι, στη Μονή Παναγίας Βοήθειας στη Χίο και σε δεκάδες άλλους ναούς του νησιού, στο οποίοέζησε και εργάστηκε για σαράντα περίπου χρόνια. Μετά το 1974 επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα, όπου συνέχισε να εργάζεται σε φορητά κυρίως έργα.

Πρόσφορη για την κατανόηση των αισθητικών αντιλήψεων του καλλιτέχνηείναι η εικονογράφηση της *Πλατυτέρας*. Ο όρος οφείλεται στο μεγαλυνάριο της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου: «τὴν σὴν μήτραν θρόνον ἐποίησε καὶ τὴν σὴν γαστέρα πλατυτέραν οὐρανῶν ἀπειργάσατο»[1] και αναφέρεται συνήθως

---

* Η παρούσα ανακοίνωση βασίστηκε στη διπλωματική εργασία που εκπόνησα στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Βλ. σχετικά Ε. Ι. Σαλβαρά, *Η εντοίχια ζωγραφική του Γεωργίου Ε. Παναγιωτάκη (1900-1995). Συμβολή στη μελέτη της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. ΕΚΠΑ. Αθήνα 2015 (στο εξής: Σαλβαρά, *Η εντοίχια ζωγραφική*). Τα έργα που αναφέρονται, καταγράφηκαν τον Αύγουστο του 2013 με την άδεια της Μητρόπολης Κηφισίας, Αμαρουσίου και Ωρωπού, της Μητρόπολης Κορίνθου, καθώς και της Μητρόπολης Χίου, Οινουσσών και Ψαρών, τις οποίες και ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστίες οφείλω και στην οικογένεια Παναγιωτάκη, από το αρχείο της οποίας προέρχονται τα τεκμήρια του παραρτήματος.

1. Θεοτόκιον του όρθρου της Κυριακής του ήχου πλ. Δ΄ στη Θεία Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου.

στην παράστασηπου εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κεντρικής αψίδας των ορθοδόξων ναών.

Η εικονογραφική παράδοση περιλαμβάνει πλήθος παραλλαγών ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια με ευρύτατα διαδεδομένο αυτόν της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας[2]. Μετά τον 12ο αιώνα συχνή στην παράσταση ήταν η παρουσία των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ[3], ενώ μεγάλη απήχηση είχε η σκηνή και στην εικονογράφηση των ναών του 19ου και του 20ού αιώνα[4]. Ειδικότερα, στους ναούς των νεότερων χρόνων η παραπάνω σύνθεση συμφωνούσε και με την περιγραφή του Διονυσίου εκ Φουρνά στην *Ερμηνεία* του, εγχειρίδιο που χρησιμοποιούσαν πολλοί από τους καλλιτέχνες για την πραγματοποίηση τωντοιχογραφικών συνόλων[5].

Η πρωιμότερηεικονογράφηση της Πλατυτέρας από τον Παναγιωτάκη θεωρούμε ότι βρίσκεται στον *Καθεδρικό Ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μαρούσι*[6]. Παρότι στον ναό έχουν εργαστεί τουλάχιστον πέντε ζωγράφοι από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα, με δυσδιάκριτα όρια στις επιμέ-

2. Για την εικονογραφία της ένθρονης βρεφοκρατούσας στη βυζαντινή τέχνη βλ. Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική.* Αθήνα 2007 (στο εξής: Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*), 124-5, 202, 168-9, 195, 219, 245, 249, 264, 269. Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*. Θεσσαλονίκη 1972, κυρίως 56-58, 76-77. *Μήτηρ θεού: Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη*. Επιμ.: Μ. Βασιλάκη. Αθήνα 2000 (στο εξής: *Μήτηρ Θεού*, 125-6. Απ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας*. Αθήνα 2001 (στο εξής Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*), 61-69, 83-89. Ι. Στουφή-Πουλημένου, Μ. Ασφενταγάκης, «Θεοτόκος, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εικονογραφία», στη *ΜΟΧΕ*, τ. 8. Αθήνα 2010, 242.

3. Π. Κ. Σαμσάρης, «Συμβολή στην απεικόνιση της Παναγίας ανάμεσα στους δύο αρχαγγέλους», *Σίρις* 3 (1992), 39-66. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 84.

4. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Άγιο Γεώργιο Καρύκη και τους Αγίους Θεοδώρους του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών (Π. Λεμπέσης), τον Άγιο Νικόλαο Πτωχοκομείου (Αθ. Βασιλείου), την Παντάνασσα Πατρών (Κ. Πρινόπουλος) κ.α. όπου οι αρχάγγελοι γονατίζουν μπρος στη Θεοτόκο. Αντιθέτως, στη Χρυσοσπηλιώτισσα (Σπ. Χατζηγιαννόπουλος) και στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου (Κ. Αρτέμης) οι αρχάγγελοι αποδίδονται όρθιοι να θυμιατίζουν. Βλ. σχετικά Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο», στο: *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού Ναού του Αγίου Ιωάννη Μαρκόπουλου* (*Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*), *Πρακτικά Διημερίδας*. Μαρκόπουλο 2008, 251-2 όπου και η αντίστοιχη βιβλιογραφία.

5. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδομένη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον, επιμ.: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Εν Πετρουπόλει 1909* (ανατύπωση).

6. Γενικά για τον ναό βλ.Δημ. Σ. Μασούρης, *Ιστορία του εν Αμαρουσίω Καθεδρικού Ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (επί τη εκατονταετηρίδι)*. Μαρούσι 1975 (στο εξής: Μασούρης, *Ιστορία*), 40. Γ.Πάλλης, *Μαρούσι*, Μαρούσι 2004, σ.; και Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*. Θεσσαλονίκη 2011, 68 κ.ε.

ρους τοιχογραφίες, πολλά από τα σημερινά έργα πρέπει να ανήκουν στον χρωστήρα του. Το γεγονός αυτό τεκμηριώνεται από διάφορα έγγραφα του προσωπικού του αρχείου, στο σημαντικότερο εκ των οποίων η ενοριακή επιτροπή τού αναθέτει την «ανακαίνιση, συμπλήρωση και ανανέωση των τοιχογραφιών σε διάρκεια πέντε μηνών»[7]. Το συμφωνητικό υπογράφηκε στις 15 Ιουλίου του 1931, η εικονογράφηση όμως πρέπει να συνεχίστηκε και σε επόμενη φάση[8].

Η Πλατυτέρα εικονίζεταιστον τύπο της ένθρονης,μετωπικής, βρεφοκρατούσας και πλαισιώνεται από δύο σεβίζοντες αγγέλους (Εικ. 2). Τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά σχηματίστηκαν, όπως απαιτείται από τη διαχρονική ιδεώδη εικόνα της,με σοβαρή έκφραση, αμυγδαλωτά και μεγάλα μάτια, μικρό στόμα και ευθεία μύτη. Το δεξί της χέρι αναπαύεται στο γόνατο,χωρίς να είναι σαφές εάν κρατά το λευκό χειρόμακτρο που υπάρχει στις μεταγενέστερες εικονογραφήσεις του καλλιτέχνη[9], ενώ το αριστερόαντιστοίχως αγγίζει στον ώμο τον Χριστό.

Σύμφωνα με την παράδοση είναι και τα ενδύματά της, το ερυθρό μαφόριο με τη χρυσή παρυφή και τους τρεις οκτάκτινους αστέρες, που υπαινίσσονται αφενός την Αγία Τριάδα καιαφετέρου την Αειπαρθενία της, η λευκή καλύπτρα και ο κυανός χειριδωτός χιτώνας.Τα υποδήματά της δεν αποδίδονται με το σύνηθες ερυθρό αλλά με καφέ χρώμα και ανάγλυφα σχέδια. Η επιγραφή «Μ[ΗΤΗ]Ρ Θ[Ε]ΟΥ» (βυζαντινή μεγαλογράμματη γραφή) επισημαίνει τη θεομητορική της ιδιότητα.

Ο Χριστός έχει τοποθετηθείστον κεντρικό άξονα του σώματος της Παναγίας. Αποδίδεται στον γνωστό τύπο του Εμμανουήλ με νεανικό, αγένειο πρόσωπο που θυμίζει την άχρονη και αμετάβλητη φύση του[10]. Φορά λευκό χειριδωτό χιτώνα και χρυσό ιμάτιο, στο ένα του χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο, ενώ με το άλλο ευλογεί. Στον ένσταυρο φωτοστέφανό του υπάρχει ο χαρακτηρισμός «Ο ΩΝ». βυζαντινή μεγαλογράμματη γραφή

7. Βλ. εδώ, παράρτημα.

8. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφέρει πως η εργασία στη Μονή Παναγίας Βοήθειας στη Χίο (1934-5), ξεκίνησε αμέσως μετά την ολοκλήρωση των έργων στη Μητρόπολη Αμαρουσίου. Βλ. και Π. Χαλκιά-Στεφάνου, *Τα Μοναστήρια της Χίου*. Αθήνα 2003, 384.

9. Η χρωματική σκοτεινότητα της τοιχογραφίας κάνει δυσδιάκριτο το σημείο. Επιπλέον, το 1957 έγινε τονισμός των χρωμάτων, άγνωστο από ποιον, και ίσως το σημείο αυτό αλλοιώθηκε. Βλ. και Μασούρης, *Ιστορία*, σ.; 40. Για το χειρόμακτρο της Παναγίας βλ. Σάβ. Θ. Παντζαρίδης, *Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς). Καρυές Άγιον όρος*. Θεσσαλονίκη 2006, 60, πρπμ. 205.

10. Για την εικονογραφία του Χριστού Εμμανουήλ βλ. Γ. Γαλάβαρης, «Χριστός Παντοκράτωρ, Χριστός Εμμανουήλ, Χριστός Παλαιός των Ημερών», στο: *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, Αθήνα 2002, 39-42. και Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*, Αθήνα 2009, 120, πρπμ 636, όπου και η ανάλογη βιβλιογραφία.

Ο θρόνος είναι ξυλόγλυπτος, χωρίς ερεισίχειρα και στηρίζεται σε πεσσόσχημα πόδια, ενώ πάνω του έχει τοποθετηθεί ιώδες μαξιλάρι. Τη ράχη του καλύπτει χαμηλό τοξόσχημο ερεισίνωτο και στα κεφαλοκόλο να υπάρχουν ανάγλυφες ιδιότυπες κεφαλές.

Οι άγγελοι πλαισιώνουν την Παναγία όπως οι αξιωματούχοι τον αυτοκράτορα, με επίσημα ενδύματα και κείμενα που επισημαίνουν την ιδιότητά της ως μητέρα του βασιλέως Χριστού. Παρότι δεν συνοδεύονται από επιγραφές, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τους γνωστούς από την εικονογραφία αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ. Σε αντιδιαστολή με τη μετωπικότητα της Θεοτόκου και του Χριστού, αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων, με το ένα πόδι λυγισμένο και το άλλο να προβάλει με ζωντάνια. Το δεξί τους χέρι κάνει μια κίνηση δέησης προς τη Θεοτόκο ενώ στο αριστερό κρατούν ανοιχτάτα ειλητά,όπου αναγράφονται αποσπάσματα από στιχηρά αναστάσιμα τροπάρια της Οκτωήχου. Στο ειλητό του Μιχαήλ διαβάζουμε: «ΠΑΡΙΣΤΑΝΤΑΙ ΔΟΥΛΟΠΡΕΠΩΣ ΤΩ ΤΟΚΩ ΣΟΥ ΑΙ ΤΑΞΕΙΣ ΑΙ ΟΥΡΑΝΙΑΙ» βυζαντινή μεγαλογράμματη γραφή και αντιστοίχως στο ειλητό του Γαβριήλ: «ΤΗ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΩ Κ ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ».

Τα παραπάνω στοιχεία παρουσιάζονται με απόλυτη ισορροπία και χωρίς περιττούς ευπρεπισμούςδίνοντας ταυτόχρονα στο έργο επιβλητικό χαρακτήρα. Τη μεγαλόπνοη εικονογράφηση ενισχύει η ευρεία χρήση του χρυσού στον κάμποκαι τουςφωτοστέφανους. Στο χαμηλότερο επίπεδο, το χρώμα της άμμου εναρμονίζεται με το ανώτερο χρυσό λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως ασαφής χώρος-έδαφος για τις σκιές των μορφών.

Στον αντίποδα, η αυστηρότητα ελαφρύνεται απότους πολυποίκιλτους λώρους και τις πολύχρωμες φτερούγες των αρχαγγέλων. Σε αυτό συμβάλλουν και οι σκιές που, μολονότι είναι ασύμβατες με το θείο στοιχείο και την ορθόδοξη παράδοση, αποτελούν μοναδική εισδοχή δυτικήςπροέλευσης στην παρούσα εικονογράφηση.

Το εικονογραφικό παράλληλο της παραπάνω σύνθεσης (Εικ.3) εντοπίσαμε στον *Μητροπολιτικό Οίκο της Χίου* (1958 κ.ε.)[11]. Η κλίμακα είναι μικρότερη λόγω του περιορισμένου χώρου και της διαφορετικής επιφάνειας και τα χρώματα διαφέρουν,ωστόσο οι στάσεις, τα ενδύματα και τα κείμενα των ειλητών είναι σχεδόν πανομοιότυπα. Ακόμη, σημαντική ομοιότητα παρουσιάζει και ο ξυλόγλυπτος θρόνος με το τοξόσχημο ερεισίνωτο και τις κεφαλές στα πόδια.

Διαφορετική εικονογράφηση πραγματοποίησε ο καλλιτέχνης στον *Μητρο-*

---

11. Terminuspostquem αποτελεί επιγραφή στην είσοδο του ναού: «Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΧΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ Ο ΦΩΣΤΙΝΗΣ Ο ΑΠΟ ΚΡΑΝΙΔΙΟΥ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΝΕΓΕΙΡΑΣ ΕΙΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΝ ΤΟΥ ΕΚΑΣΤΟΤΕ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΧΙΟΥ ΕΤΕΙ ΣΩΤΗΡΙΩ 1958».

πολιτικό Ναό του Τιμίου Προδρόμου στο Λουτράκι[12] το 1938 (Εικ.4), σύμφωνη με την έκθεση που υπέβαλε στην επιτροπή του ναού αλλά και με τη μελέτη που βρέθηκε στο αρχείο του (Εικ.5)[13]. Μολονότι η Παναγία κάθεται σε αδιόρατο θρόνο, πρόκειται για τον ίδιο εικονογραφικό τύπο της ένθρονης βρεφοκρατούσας. Τα ενδύματα και οι χειρονομίες είναι κοινές με του Αμαρουσίου, ενώ στις προηγούμενες επιγραφές προστίθεται και το συμπίλημα «ΙΣ ΧΣ». Ακόμη, στα ειλητά των αρχαγγέλων αναγράφονται τα ίδια αποσπάσματα, αυτή τη φορά όμως πιο ανεπτυγμένα[14].

Νέα εικονογραφική προσθήκη αποτελούν τα δυτικής προέλευσης λευκά νέφη, ανάμεσα στα οποία μάλιστα πετούν τέσσερις φτερωτές αγγελικές κεφαλές, στοιχεία οικεία στις παραστάσεις του 19ου και του 20ού αιώνα. Παράδοξο πάντως είναι το γεγονός πως, ενώ στη μελέτη ο Παναγιωτάκης είχε προσθέσει δύο στηθαίους αγγέλους, στην τελική εκδοχή τούς αντικατέστησε με τις φτερωτές κεφαλές.

Το έργο αφήνει στον θεατή μιαν αρκετά ζωηρή εντύπωση. Οι σχετικά ογκηρές μορφές χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της δράσης δίχως να απομακρύνονται από την ακινησία που επιβάλλει η ιερατικότητά τους. Η ανατομία αποδίδεται διακριτικά κάτω από τα ενδύματα, ακολουθώντας τις πλούσιες πτυχές τους και στο πλάσιμο των προσώπων η μετάβαση από το φως στη σκιά γίνεται σχεδόν ανεπαίσθητα. Τα μοναδικά σημεία που δηλώνονται με έντονη σκίαση είναι τα μάτια και η μύτη, παραπέμποντας στην τεχνοτροπία των βυζαντινών μαϊστόρων. Το ίδιο ισχύει και για τις πτυχώσεις των ενδυμάτων, οι οποίες αλλού διαμορφώνονται από έντονες, σκούρες γραμμές και αλλού από πλατιά φωτισμένα σημεία. Με αυτόν τον τρόπο, η γραμμικότητα εναλλάσσεται με την ευρεία διάπλαση των όγκων δίνοντας ρυθμό στα σχήματα.

Η παράσταση ξεχωρίζει και για τη μνημειακότητά της, αφενός λόγω του αντικειμενικού της μεγέθους που εκτείνεται σε διάμετρο έξι περίπου μέτρων, αφετέρου λόγω της μεγάλης έκτασης που καταλαμβάνουν οι μορφές στην οριοθετημένη ζωγραφική επιφάνεια. Σε αυτό συμβάλλει το σχετικά μικρό μέ-

12. Ο σημερινός ναός ανοικοδομήθηκε το 1933 http://www.imkorinthou.org

13. Βλ. εδώ, παράρτημα (έκθεση του 1938 και συμφωνητικό του 1939, όπου συμφωνείται να γίνει επέκταση των τοιχογραφιών κάτω από την Πλατυτέρα με την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, παραστάσεις που βρίσκονται μέχρι σήμερα στον ναό).

14. Στο ειλητό του αρχαγγέλου Μιχαήλ: «ΠΑΡΙΣΤΑΝΤΑΙ ΔΟΥΛΟΠΡΕΠΩΣ ΤΩ ΤΟΚΩ ΣΟΥ ΑΙ ΤΑΞΕΙΣ ΑΙ ΟΥΡΑΝΙΑΙ ΕΚΠΛΗΤΤΟΜΕΝΑΙ ΑΞΙΩΣ ΤΟ ΤΗΣ ΣΗΣ ΑΣΠΟΡΟΥ ΛΟΧΙΑΣ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΕ» και αντιστοίχως στο ειλητό του Γαβριήλ: «ΤΗ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΩ Κ ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΕΚ ΚΑΘΑΡΟΤΑΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΠΙΣΤΟΙ ΠΝ(ΕΥΜ)Τ(Ι)ΚΩΣ ΒΟΗΣΟΜΕΝ».

γεθος του ίδιου του ναού αλλά και οι αισθητά μικρότερης κλίμακας μορφές της επόμενης εικονογραφημένης ζώνης.

Ο καλλιτέχνης επανέλαβε την παραπάνω εικονογράφηση στους επόμενους χρόνους παραλλάσσοντας τα επιμέρους στοιχεία *σε παραστάσεις των ναών της Χίου*. Για παράδειγμα, στον ναό της *Ευαγγελίστριας* (Εικ.6), η σκοτεινή χρωματική κλίμακα και ο χρυσός κάμπος μάς πηγαίνουν πίσω στην πρώιμη εικονογράφηση του Αμαρουσίου, ενώ στην *Παναγία Ερειθιανή* (Εικ.7), απουσιάζει το λευκό χειρόμακτρο και η Θεοτόκος κρατά πλέον με τα δύο της χέρια τον Χριστό. Ειδικά στο τελευταίο έργο περιλαμβάνονται στοιχεία και από τον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου Βασιλίσσης, όπως το μαφόριο που ανοίγει στα πλάγια, θυμίζοντας βασιλική αλουργίδα και η επιγραφή «Η ΥΨΗΛΟΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ». Ακόμη, αλλάζουν τα αποσπάσματα στα ειλητά των αρχαγγέλων: «ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙΣ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΑΘΕΔΡΑ», «ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΣΤΗΡΙΖΕΙΣ ΤΟΝ ΣΤΗΡΙΖΟΝΤΑ ΠΑΝΤΑ»[15]. Τέλος, στους ναούς του *Αγίου Ιακώβου* (Εικ.8) και της *Αγίας Άννας καπέλα* (Εικ. 9) η εικονογράφηση διατηρεί σε μεγάλο βαθμό την προηγούμενη σύνθεση όμως είναι εμφανώς πιο λιτή. Οξύλινος θρόνος επανέρχεται αν και αρκετάαπλοποιημένος, οι δύο αρχάγγελοι αποδίδονται πλέονμε αρχαιοελληνικά ενδύματα και διαφορετικές στάσεις και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών αποδίδονται με περισσότερο ρεαλισμό.

Οι παραπάνω εικονογραφήσεις συμφωνούν απόλυτα με το κείμενο της *Ερμηνείας*, τις υποδείξεις του οποίου[16] φαίνεται πως συμβουλεύτηκε συχνά ο Παναγιωτάκης στα εικονογραφικά του σύνολα[17]. Σημαντική όμως φαίνεται να είναι και η επίδραση που δέχτηκε από με τα βυζαντινά πρότυπα και ιδιαιτέρως από το έργο του Θεοφάνη του Κρητόςκαι των υπολοίπων Κρητών καλλιτεχνών στις Αθωνικές Μονές. Χαρακτηριστικές είναι οι ομοιότητες με την Πλατυτέρα της Μονής Μεγίστης Λαύρας (1535), καθώς και με τις αντίστοιχες παραστάσεις στη Μονή Σταυρονικήτα (1546-7) και τη Μονή Διονυσίου. Οι διαφορές με τα πρότυπα εντοπίζονται κυρίως σε λεπτομέρειες, ενώ η βασική σύνθεση παραμένει. Ο θαυμασμός του καλλιτέχνη για τον Θεοφάνη και την «Κρητική Σχολή» εντοπίζεται άλλωστε και στον τρόπο που υπογράφει τα έργα του: «Γ. Παναγιωτάκης ο Κρης έγραφε».

Οι δύο τελευταίες παραστάσεις (Εικ. 10 και Εικ. 11), για τις οποίες θα γί-

15. Ακάθιστος Ύμνος, Α′ στάση Α′ Οίκου.

16. «Ἔνδον δὲ τοῦ βήματος, εἰς τὴν μέσην τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, ὑποκάτω τῶν εἰρημένων Προφητῶν, ποίησον τὴν Παναγίαν καθημένην εἰς θρόνον, βαστάζουσαν ὡς βρέφος τὸν Χριστόν […] Καὶ ἀπὸ τὰ δύο μέρη αὐτῆςποίησοντοὺς δύο ἀρχαγγέλους, Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, πρεσβείαν ποιοῦντας…». *Ερμηνεία*, 216.

17. Βλ. σχετικά Σαλβαρά, *Η εντοίχια ζωγραφική*, σ.;

νει λόγος βρίσκονται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας των *Αγίων Αναργύρων* (1959)[18] και του *Αγίου Δημητρίου Βαβύλων* (1968)[19]. Οι δύο απεικονίσεις είναι σχεδόν πανομοιότυπες. Η Παναγία εικονίζεται ημίσωμη και δεομένη,με τον Χριστό Εμμανουήλ μπροστά της, ο οποίος ευλογεί και με τα δύο χέρια. Η μορφή της είναι σχεδόν στερεομετρική και η έκφραση της σοβαρή. Στην πρώτη περίπτωση το βάθος είναι χρυσό και περιβάλλεται από ελλειψοειδή σειρά επάλληλων χρωματιστών ρόμβων που λειτουργεί ως δόξα[20], ενώ στη δεύτερη είναι σχεδόν μαύρο.

Ο εικονογραφικός τύπος της μετωπικής δεομένης Θεοτόκου είναι γνωστός από τις παλαιοχριστιανικές κατακόμβες. Εξέλιξη αυτού αποτελεί η γνωστή παράσταση της Βλαχερνίτισσας, στην οποία η Παναγία φέρει προ του στήθους, χωρίς να το κρατά, μετάλλιο μετον Χριστό ως υπαινιγμό στην εγκυμοσύνη της που πραγματοποιήθηκε μέσω της Ασπόρου Συλλήψεως[21].

Ο καλλιτέχνης αντιθέτως τοποθετεί ελεύθερα τον Χριστό μπροστά από την Παναγία. Η απεικόνιση αυτή, που κυριάρχησε στη μεταβυζαντινή περίοδο, δεν υπαινίσσεται πλέον την εγκυμοσύνη. Το δόγμα της Ενσάρκωσης του Λόγου προβάλλεται πλέον με την νεανική, αγένεια μορφή του Χριστού μπροστά από την Παρθένο Μαρία.

Γίνεται σαφές ότι στις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του ο καλλιτέχνης επανέρχεται σε πιο λιτές απεικονίσεις, αφαιρώντας προηγούμενα παραπληρωματικά στοιχεία και υιοθετώντας τον τύπο της δεομένης Παναγίας, όπως αποδόθηκε από τον Θεοφάνη στη Μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα.

Τα *μέσα και η τεχνική* που χρησιμοποιεί ο Παναγιωτάκης στη μνημειακή ζωγραφική, όπως αναφέρονται και από τον ίδιο στα συμφωνητικά του, είναι *τσΐγκος βαρύς, στουπέτσι, λινέλαιον βρασμένον, λινέλαιον ὠμόν, ἔλαια, καθαρός χρυσός*. Η προεργασία γινόταν με τριπλή επίστρωση λινέλαιου και στόκου και επίσης τριπλή επίστρωση ελαιοχρώματος[22]. Το σχέδιο γινόταν με κάρβουνο

---

18. Επιγραφή: «Α⌐ΝΘ(1959) ΔΕΗΣΙΣ ΕΛΕΝΗΣ ΒΟΥΒΑΚΗ».

19. Επιγραφή: «ΓΕΩΡ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ ΚΡΗΣ ΕΓΡΑΦΕ 1968 ΔΑΠΑΝΗ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ Δ. ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ».

20. Η προέλευσή της είναι παλαιότατη, αφού χρησιμοποιήθηκε ήδη από τον 4ο αιώνα για να εξάρει τη θεία φύση του Χριστού και να δηλώσει Θεοφάνεια. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*, 124.

21. Ο τύπος αυτός επικράτησε στους υστεροβυζαντινούς χρόνους, μετά τον 12ο αιώνα που το αυτοκρατορικό παλάτι μετακόμισε στις Βλαχέρνες. Περισσότερα για τον τύπο της Βλαχερνίτισσας και τη σημασία του, βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», στο: *Μήτηρ Θεού*,139-140 και ομοίως Ε. Τσιγαρίδας, «Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική», στο: *Μήτηρ Θεού*, 126-127.

22. Σ.τ.Σ: ο τσίγκος χρησιμοποιείται στην προεργασία ως απορροφητική ουσία για τα πολ-

και τα χρώματα που χρησιμοποιούνταν για την απόδοση των μορφών ήταν ελαιοχρώματα σωληναρίων, ενώ η εικονογράφηση γινόταν «μέ βάσιν τόν βυζαντινόν ῥυθμόν».

Παρουσιάστηκαν ενδεικτικά εννέα περιπτώσεις εικονογράφησης της Πλατυτέρας από τον Γεώργιο Παναγιωτάκη.Στην πρώιμη αυτή προσέγγιση των έργων του διακρίναμε πως η απόδοσή της δεν αποτελεί κοινό τόπο στις εικονογραφήσεις του. Αντιθέτως, καμία παράσταση δεν είναι πανομοιότυπη με κάποια άλλη. Η διατήρησηκοινώνμεταξύ τους στοιχείωνγίνεται εμφανής κυρίως στη σύνθεση, που είναι πάντα ισορροπημένη και προσαρμόζεται στην επιφάνεια που έχει να χειριστεί κατά περίπτωση αλλά και στην απόδοση των προσώπων, που είναι σχεδόν πάντα λεπτά, ωοειδή, με επιμηκυμένο λαιμό και ευγενή χαρακτηριστικά.

Τα έντονα περιγράμματα απουσιάζουν. Γιατην ανάδειξη των όγκων χρησιμοποιεί φωτοσκίαση και λεπταίσθητο πλάσιμο. Στις περισσότερες περιπτώσεις το βλέμμα είναι ευθυτενές και η στάση μετωπική. Τα δάκτυλα είναι λεπτά και υπέρμετρα μακριά,ώστε να τονίζεται η ευγένεια αλλά και η ψυχική ένταση.

Τα ενδύματα, κατά την κρητική τεχνοτροπία, σχηματίζονται με γωνιώδεις πτυχές που δεν ακολουθούν αλλά ορίζουν την ανατομία, δημιουργώντας τους απαραίτητους συμβολισμούς. Με αυτόν τον τρόπο, οι πτυχές δεν φανερώνουν τη φυσική κίνηση των μορφών αλλά την πνευματική τους υπόσταση.

Οι φωτοστέφανοι είναι σχεδόν πάντα χρυσοί και αποδίδονται σε σχήμα σφαιρικού δίσκου, όπως απαιτείται από την ορθόδοξη παράδοση σε αντιδιαστολή με τους ελλειψοειδείς στεφάνους της δυτικής τέχνης.

Οι χρωματισμοί ακολουθούν το δίπολο ψυχρού-θερμού και είναι, όπως συνηθίζεται, εντονότεροι στα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας, διακριτικοί στα ενδύματα των αγγέλων.

Ο χώρος δηλώνεται με δύο τρόπους: είτε συμβατικά, με λίγες παράλληλες προς την ζωγραφική επιφάνεια χρωματικές ζώνες, είτε με την προσθήκη νεφών σε μια προσπάθεια να δηλωθεί η ουράνια έκταση.

Τέλος, οι ακαδημαϊκές του σπουδές και ιδίως αυτές στην ελαιογραφία φαίνεται ότι έπαιξαν κάποιο ρόλο στην τέχνη του, ισχυρότερη όμως πρέπει να ήταν η επίδραση των δασκάλων της γενέτειράς του στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις συμβάλλουν στην αξιολόγηση του Γεωργίου

λαπλά στρώματα χρώματος. Το στουπέτσι είναι λευκή βαφή. Το ωμό λινέλαιο χρησιμοποιείται ως διαλύτης, ενώ το «βρασμένο» λινέλαιο χρησιμοποιείται στην επικόλληση των φύλλων χρυσού. Περισσότερα για θέματα τεχνικής βλ. σχετικά Ιωάννης-Χαρίλαος Βράνος, *Η τεχνική της αγιογραφίας*, Αθήνα 2001 (σποραδικά).

Παναγιωτάκη ως καλλιτέχνη, που διατηρεί σε μεγάλο βαθμό την εικονογραφική παράδοση, όπως αυτή διαμορφώθηκε στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, κάνοντας με το έργο του προφανή την επίδραση που δέχτηκε από την «Κρητική Σχολή». Θα πρέπει να επισημανθεί ωστόσο ότι από τις εικονογραφήσεις του δεν λείπουν και τα δυτικής προέλευσης στοιχεία, από τα οποία γίνεται φανερή υιοθέτηση του διαδεδομένου καλλιτεχνικού συμφυρμού της εποχής. Η επικράτηση αυτών των τύπων μέχρι την ύστερη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας δεν θα πρέπει να μας κάνει εντύπωση, καθώς οι εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στην πρωτεύουσα δεν επηρέαζαν με τον ίδιο ρυθμό τις απομακρυσμένες περιοχές.

Θεωρούμε πάντως πως ο τρόπος που χειρίστηκε ο καλλιτέχνης την παράσταση της Πλατυτέρας είναι στις περισσότερες περιπτώσεις εύστοχος, αφού κατόρθωσε να παραδώσει έργα που βασίζονται στην παράδοση αιώνων με εντελώς προσωπικό ωστόσο ύφος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ[23]

Ἀριθμός 1572.

Ἐν Ἀθήναις σήμερον τήν <15> τοῦ μηνός Ἰουλίου [...] (1931) [...] ὁ Εὐάγγελος Κωνσταντίνου Δούσης, δημοδιδάσκαλος, [...] προϊστάμενος τῆς ἐνοριακῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἐν Ἀμαρουσίῳ Ἱεροῦ Ναοῦ «Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου» [...] καί ἀφ' ἑτέρου ὁ Γεώργιος Ἐμμανουήλ Παναγιωτάκης, ζωγράφος [...] συναπεδέχθησαν τά ἑξής: Προκειμένου νά ἀνακαινισθοῦν, συμπληρωθοῦν καί ἀνανεωθοῦν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἐσωτερικοῦ Ναοῦ [...] ἡ ἐνοριακή τούτου ἐπιτροπή ἀπηυθύνθη εἰς τό ἐπί τῆς παιδείας ὑπουργείον [...] ἡ ἐκτελεσθησομένη ἐργασία, θά παραληφθῇ ὑπό ἐπιτροπῆς διορισθησομένης παρ' αὐτοῦ. [...] διεβίβασε πρός τήν ῥηθεῖσαν ἐνοριακήν ἐπιτροπήν τήν ἀπό 6 Ἰουνίου ἔτους 1931 προσφοράν τῶν Γ. Παναγιωτάκη καί Κ. Σαλταφέρη ζωγραφών [...]. Ἤδη ὁ δεύτερος συμβαλλόμενος Γεώργιος Ἐμμανουήλ Παναγιωτάκης [...] ἀναλαμβάνει τήν [...] ἀνανέωσιν τῶν διά τῆς ὑγρασίας καί τῶν ὑδρατμῶν καταστραφεισῶν ἐπιφανειῶν τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ἀνωτέρω ἱεροῦ ναοῦ, τό πλύσιμον καί καθαρισμόν τῶν ἐν καλῇ καταστάσει διατηρουμένων μετά τῶν ἀπαραιτήτων καί ὠφελίμων διορθώσεων [...]. Ἀφοῦ παρασκευασθῇ κατά τόν ἀνωτέρω τρόπον ἡ ἐπιφάνεια, θά προβῇ ὁ διακοσμητής εἰς τήν ἐκτέλεσιν τῆς διακοσμήσεως. Αἱ μή κατεστραμμέναι ἐπιφάνειαι θέλουσι καθαρισθῇ [...] εἰς τρόπον ὥστε νά μή παραβλάπτονται τά διάφορα χρώματα καί ἡ χρυσοῦ ἐπενδύσεως. Πάντα τά

23. Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία των πρωτότυπων εγγράφων.

διά τάς ἀνωτέρω ἐν γένει ἐργασίας χρησιμοποιηθησόμενα ὑλικά δέον νά τύχωσι τῆς προηγούμενης ἐγκρίσεως τοῦ ἐπιβλέποντος ἀρχιτέκτονος [...]. Οἱ τεχνῖται [...] δέον νά εἶναι ἐγνωσμένης ἱκανότητος καί ζωγράφοι πτυχιοῦχοι [...]. Τό ὅλον ἔργον θέλει παραδοθῆ ἐντός χρονικοῦ διαστήματος πέντε μηνῶν [...].

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΚΟΙΝΟΤΗΣ ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ
ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΟΥ
Φίλτατε κ. Στελάκη

Συνιστῶ ὑμῖν τόν φίλτατόν μου κ. Παναγιωτάκην Ἁγιογράφον ἐκτελέσοντα τήν διακόσμησιν τοῦ ἐνταῦθα Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ μέ τήν θερμήν παράκλησιν ὅπως συστήσετε τοῦτον εἰς τό Ἐκκλησιαστικόν Συμβούλιον τοῦ Ἁγ. Νικολάου προκειμένου νά διακοσμηθῇ.

3-5-34

Ἔκθεση

Γεωργίου Εμ. Παναγιωτάκη ζωγράφου

τῆς ἐκτελεσθησομένης ἐν τῷ ἱερῷ ναῷ «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος» ἐν Λουτρακίῳ εἰκονογραφίας

Α) Η προετοιμασία τῆς ἐσωτερικής ἐπιφανείας ἐπί την κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος διά τήν εἰκονογράφησιν τῆς Πλατυτέρας διαμέτρου <6> μέτρων [...]

Γ) Τά φωτοστέφανα τῶν εἰκονιζομένων προσώπων ἐπί τοῦ χώρου τῆς Πλατυτέρας θά εἶναι ἐκ καθαροῦ χρυσοῦ, κ' γενικῶς ἡ ἐργασία θά ἐκτελεσθῇ κατά τό υποβαλλόμενον προσχέδιόν μου.

Δ) Ἡ πέριξ τῆς Πλατυτέρας ἐπιφάνεια [...] εἰς μέν τό πλαίσιον πλάτους 0, 70 μ. πέντε προφῆται ἐκ δεξιῶν κ' πέντε ἐξ ἀριστερῶν κ' εἰς τό κέντρον τό Ἅγιον Μανδήλιον, ἐπί δε τῶν τριῶν τριγωνικῶν ἐπιφανειῶν κ' τόν ἄνωθεν τοῦ πλαισίου χῶρον, εἰς μέν τό μέσον, τόν Ἀκοίμητον Ὀφθαλμόν, κ' εἰς δε τά δύο πλάγια ἀνά ἕν ἑξαπτέρυγον Σεραφείμ, μετά τῆς σχετικῆς κοσμήσεως. [...]

Ἐν Λουτρακίῳ τῇ 14 Δ/βρίου 1938

Ἰδιωτικόν Συμφωνητικόν

[...] ἐκ τῶν κ. Στέλιου Θώδη, Παύλου Λογοθέτη, Χαραλάμπους Ἀγγέλου κ' Νικολάου Κανάκη, ἐπίσης δε κ' ἐκ τοῦ ἱερέως κ. Γεωργίου Φραντζῆ, κ' ἀφ' ἑτέρου τοῦ κ. Γεωργίου Παναγιωτάκη ζωγράφου, συνεφωνήθησαν κ' ἐγένοντο ἀποδεκτά τά ἀκόλουθα

Η ἀνωτέρω ἐπιτροπή, προκειμένου νά ἐπισημανθῆ ἡ ἁγιογραφία εἰςτόν κάτωθι τῆς Πλατυτέρας χῶρον ἐπί τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ βήματος διαστάσεων 11.40x1.50, ἀπεφάνθη εἰς τόν ἄνω ζωγράφον διά τήν ἐκτέλεσιν ταύτης μέ ἀναπαραστάσεις, τῇ ὑποδείξει τοῦ ζωγράφου, τήν θείαν μετάδοσιν, θείαν μετάληψιν, κ' ἑκατέρωθεν τόν Εὐαγγελισμόν της Θεοτόκου [...] ὡς κ' τά φωτοστέφανα τῶν εἰκονογραφημένων ἁγίων ἐκ καθαροῦ χρυσοῦ.

Τό ἄνω ἔργον ἀναθέτει ἡ ἐνοριακή ἐπιτροπεία εἰς τόν ζωγράφον Γεώργιον Παναγιωτάκην ἀντί τοῦ ποσοῦ τῶν <12.000> δραχμῶν, κ' ὅστις ὑποχρεοῦται νά ἐκτελέσῃ μέ τούς προαναφερθέντας ὅρους τό ἔργον, μέ βάσιν δέ τόν Βυζαντινόν ῥυθμόν [...].

Ἐν Λουτρακίῳ τῇ 5 Μαΐου 1939.



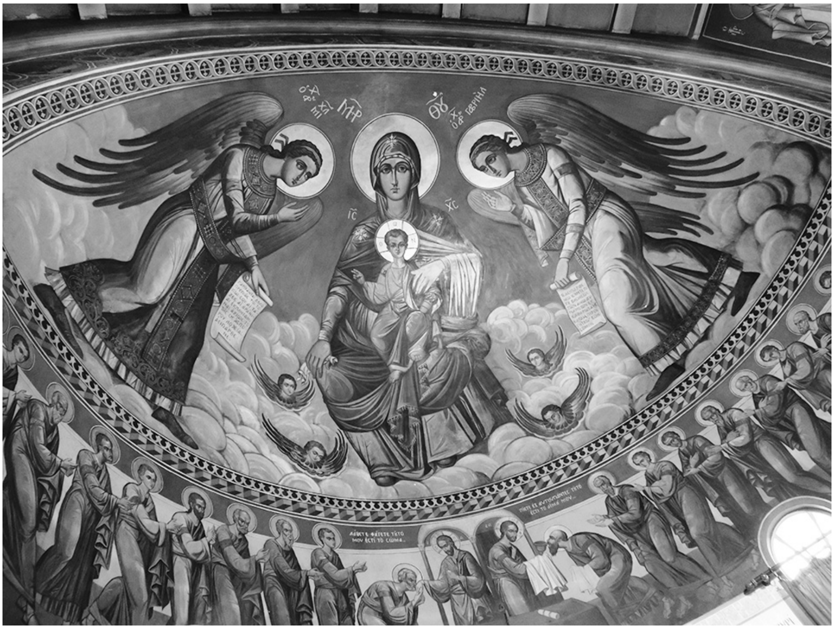
Εικ. 1. Σχολείο Καλών Τεχνών, Οι τελειόφοιτοι του 1927 με το μοντέλο τους. Καθιστοί: Ερ. Λεκκός, Κ. Ηλιάδης, Γ. Παναγιωτάκης. Όρθιοι: Ν. Καρτσωνάκης, Σπ. Βασιλείου, Ι. Γκινάλης, Δ. Καφής. Αρχείο Κλεάνθη Παναγιωτάκη.



Εικ. 2. Μαρούσι. Μητροπολιτικός Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Εικονογράφηση αψίδας, περ. 1931-4 (Ε. Σαλβαρά, 17 Μαΐου 2015).



Εικ. 3. Χίος. Παρεκκλήσιο Μητροπολιτικού Οίκου.
Η εικονογράφηση του α τοίχου, 1958 κ.ε. (Ε. Σαλβαρά, 16 Αυγούστου 2013).



Εικ. 4. Λουτράκι. Μητροπολιτικός Ναός Τιμίου Προδρόμου.
Η εικονογράφηση της αψίδας, 1938 (Ε. Σαλβαρά, 25 Μαρτίου 2015).



Εικ. 5. Παναγία βρεφοκρατούσα, 1938, μελέτη για την αψίδα
του Μητροπολιτικού Ναού του Τιμίου Προδρόμου, 34, 5 x 25 εκ.
Αρχείο Κάτιας Παναγιωτάκη-Κολέφα (Ε. Σαλβαρά, 24 Ιουλίου 2013).



Εικ. 6. Χίος. Ιερός Ναός Ευαγγελίστριας. Η εικονογράφηση της αψίδας, περ. 1940 (Ε. Σαλβαρά, 10 Αυγούστου 2013).



Εικ. 7. Χίος. Ιερός Ναός Παναγίας Ερειθιανής. Η εικονογράφηση της αψίδας, περ. 1948 (Ε. Σαλβαρά, 13 Αυγούστου 2013).



Εικ. 8. Χίος. Ιερός Ναός Αγίου Ιακώβου. Η εικονογράφηση της αψίδας, 1948-50 (Ε. Σαλβαρά, 13 Αυγούστου 2013).



Εικ. 9. Χίος. Ιερός Ναός Αγίας Άννας καπέλα. Η εικονογράφηση της αψίδας, περ. 1967-8. Αρχείο Κάτιας Παναγιωτάκη-Κολέφα.



Εικ. 10. Χίος. Ιερός Ναός Αγίων Αναργύρων. Η εικονογράφηση της αψίδας, 1959.
Αρχείο Κάτιας Παναγιωτάκη-Κολέφα.



Εικ. 11. Χίος. Ιερός Ναός Αγίου Δημητρίου Βαβύλων.
Η εικονογράφηση της αψίδας, 1968 (Ε. Σαλβαρά, 11 Αυγούστου, 2013).

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

Ασφαλώς το εικονογραφικό έργο του Φώτη Κόντογλου και των μαθητών του άνοιξε νέους δρόμους στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, μια ζωγραφική μέχρι τότε στο μεγαλύτερο μέρος της δυτικότροπη. Τη δεκαετία του 1930, οι συνθήκες ήταν κατάλληλες για τη μεγάλη στροφή. Διανοούμενοι και καλλιτέχνες ανακαλύπτουν την παράδοση στο σύνολό της και τις αυθεντικές πηγές της και κατανοούν την ελληνικότητα ως αδιάκοπη συνέχεια στη μακραίωνη πολιτισμική πορεία των Ελλήνων. Για την εκκλησιαστική ζωγραφική αυτό σήμαινε επιστροφή στην παράδοση της ορθόδοξης εικονογραφίας, τόσο της βυζαντινής όσο και της μεταβυζαντινής.

Είναι φανερό και από τα κείμενά του και από τη ζωγραφική του ότι ο Φώτης Κόντογλου θαύμαζε, κυρίως, δύο περιόδους της ορθόδοξης εικονογραφίας: την υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή. Ο ίδιος αναφέρει στην *Πονεμένη Ρωμιοσύνη*: «Στὰ τελευταῖα χρόνια του Βυζαντίου ἔρχεται τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου γιὰ τὴ λειτουργικὴ τέχη, φτάνει ἡ ἁγιογραφία στὴν πιὸ σωστὴ καὶ στὴν πιὸ καθαρὴ ἔκφρασή της». Είχε βέβαια μελετήσει στο σύνολό της τη βυζαντινή ζωγραφική, από την οποία δέχθηκε έντονες επιδράσεις, ιδιαίτερα όμως εκτιμούσε την παλαιολόγεια τέχνη.

Γνωστός είναι ο θαυμασμός του για τα έργα της περιόδου αυτής, όπως π.χ. τον *Παντοκράτορα* της Ομορφοκκλησιάς στο Γαλάτσι[1], τον οποίο θεωρούσε ως τον καλύτερο Παντοκράτορα της βυζαντινής τέχνης[2] (Εικ. 1). Τον Παντοκρά-

Συντομογραφίες περιοδικών:

ΔΧΑΕ :Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΕΕΘΣΠΑ:Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

1. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης, αρ. 1, Αθήνα 1971, πίν. 21.

2. «Τὸ πιὸ θαμαστὸ εἶναι ὁ Παντοκράτωρ, ποὺ εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ σπουδαιότερη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ ὅσες ἔκανε ἡ βυζαντινὴ τέχνη». Φώτης Κόντογλου, *Έργα*. Γ', *Η Πο-*

τορα αυτόν είχε ως πρότυπο σε αρκετές δικές του απεικονίσεις του ίδιου θέματος, όπως στην Αγία Ειρήνη στην Κηφισιά, την Καπνικαρέα και τον Άγιο Νικόλαο στα Πατήσια[3], ή σε εικόνα τέμπλου στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων στη μονή Αγίων Αναργύρων Λακωνίας[4] (Εικ. 2).

Τη ζωγραφική του Μυστρά τη γνώριζε, επίσης, πολύ καλά. Ήταν αυτός που, μαζί με τους συνεργάτες του, εργάσθηκε στην Περίβλεπτο ως συντηρητής για τον καθαρισμό των τοιχογραφιών του ναού και το αποτέλεσμα προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στην εποχή του. Συνδέθηκε επίσης με τη μονή της Παντάνασσας[5]. Στα κείμενά του περιγράφει με γλαφυρότητα τη βιωματική του σχέση με τα μνημεία, και μάλιστα την Περιβλέπτο, και δεν κρύβει τη μεγάλη του αγάπη για τον Μυστρά[6].

Είναι επίσης γνωστό ότι ο μικρασιάτης ζωγράφος θαύμαζε τον Πανσέληνο και το έργο του. «Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἄξιους εἰκονογράφους τῆς Ὀρθοδοξίας εἶναι κι ὁ Ἐμμανουὴλ Πανσέληνος ὁ ἐκ Θεσσαλονίκης, ποὺ ἔζησε πρὸ ἑξακόσια χρόνια πάνω-κάτω». Έτσι ξεκινά ο Φ. Κόντογλου το σχολιασμό της προσωπικότητας και του έργου του Πανσέληνου στο μικρό δοκίμιο που αφιέρωσε σ' αυτόν στην *Πονεμένη Ρωμιοσύνη*. Και συνεχίζει: «Τὰ ἔργα του ἔχουν ὕψος, ἀρχαιοπρέπεια, σοβαρότητα μαζὶ μὲ θρησκευτικὸν ἐνθουσιασμό, ταπείνωση μαζὶ μὲ κάποια πνευματικὴ παλλικαριά, εἶναι γεμάτα μυστήριο μ' ὅλα τὰ φεγγερὰ χρώματα τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης»[7].

Λίγα χρόνια νωρίτερα είχε ζωγραφίσει τον Πανσέληνο στο σπίτι του με την επιγραφή: *Εμμανουήλ Πανσέληνος εκ Θεσσαλονίκης, ο ήλιος της τέχνης* (Εικ. 3)[8]. Ασφαλώς η προσωνυμία που αποδίδει ο Κόντογλου στον Πανσέληνο σχετίζεται με το όνομά του[9] και την αξία της τέχνης του, την οποία θεωρεί ανώτερη του ονόματός του. Δεν είναι απλά «πανσέληνος», αλλά «ήλιος» της

νεμένη Ρωμιοσύνη, εκδ. οίκος «Αστήρ», Αθήνα 1984, 132 (στο εξής: Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*).

3. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, Ζωγράφος*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, εικ.191, 382, 383 και 429 (στο εξής: Ζίας, *Κόντογλου*).

4. Γ. Κόρδης, *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φ. Κόντογλου*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2006 161-163, σχ. 8, εικ. 8 (στο εξής: Κόρδης, *Παράδοση*).

5. Ζίας, *Κόντογλου*, 19-20.

6. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 78. Για την παραμονή του Κόντογλου στη Λακωνία, Ν. Ζίας, «Η Λακωνία στο έργο του Φώτη Κόντογλου», *Λακωνικαί Σπουδαί*, Δ' (1979), *Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Λακωνικών Σπουδών, Σπάρτη- Γύθειον, 7-11 Οκτωβρίου 1977*, 193-205. Ζίας, *Κόντογλου*, 19-20.

7. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 89-90.

8. Ζίας, *Κόντογλου*, 58.

9. Για τον προβληματισμό γύρω από το όνομα Μανουήλ Πανσέληνος βλ. Μ. Βασιλάκη, «Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος;», στο: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 3. Το Βυζάντιο σήμερα, Αθήνα 1999, 39-51.

τέχνης[10]. Αργότερα στο Δημαρχείο της Αθήνας, θα απεικονίσει τον Πανσέληνο δίπλα στον άλλο μεγάλο Έλληνα ζωγράφο, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.

Στοιχεία της παλαιολόγειας τέχνης και μάλιστα της ζωγραφικής του Πανσέληνου έχουν επισημανθεί κυρίως στις τοιχογραφίες της Καπνικαρέας, του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης, του Αγίου Νικολάου στα Πατήσια και, εν μέρει, της Αγίας Ειρήνης Κηφισιάς, παρεκκλησίου της οικογένειας Πεσμαζόγλου[11].

Στα έργα που εντελώς ενδεικτικά και επιλεκτικά θα αναφερθούμε στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να δείξουμε τη σχέση του ζωγράφου με τη βυζαντινή και ιδιαίτερα την υστεροβυζαντινή ζωγραφική, τόσο εικονογραφικά όσο και από άποψη ζωγραφικού τρόπου .

Σε τοιχογραφία του αγίου Μάμαντα (Εικ. 4) στην Αγία Ειρήνη, παρεκκλήσιο της οικογένειας Πεσμαζόγλου στην Κηφισιά, εμφανείς είναι οι αναφορές στην υστεροκομνήνεια ζωγραφική ή αυτή του α΄ μισού του 13^{ου} αιώνα)[12].

Εικονογραφική επιρροή της τέχνης του Μυστρά είναι ορατή σε αρκετά έργα του Κόντογλου, όπως π.χ. στην παράσταση της *Γέννησης του Χριστού* στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης (Εικ. 5), όπου είναι εμφανής η επίδραση από την αντίστοιχη σύνθεση της Περιβλέπτου[13].

Σχέση με την εικονογραφική παράδοση του Πρωτάτου διαφαίνεται στις συνθέσεις του Φ. Κόντογλου αλλά και σε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία σ' αυτές. Έτσι στη *Γέννηση του Χριστού* στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κυψέλη (Εικ. 5) και του Αγίου Νικολάου στα Πατήσια, το σπαργανωμένο κάτω

10. Χαρακτηριστική είναι επίσης η προσωνυμία «ὁ πανήλιος» που αποδίδει ο Κόντογλου στον Πανσέληνο σε σχέδιο με μελάνι για τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου της Αθήνας, *Δήμος Αθηναίων, Πνευματικό Κέντρο, Δια χειρός Φωτίου Κόντογλου, Σχέδια-Ζωγραφική*, 15 Δεκεμβρίου '83 -15 Φεβρουαρίου '84.

11. Ο Κόντογλου αγιογραφεί στην Αγία Ειρήνη το 1938 (Ζίας, *Κόντογλου*, 82) και με τους μαθητές του στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης το χρονικό διάστημα 1954 έως το 1966 (Ζίας, *Κόντογλου*,134. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2007, 76-77, στο εξής; Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*) και στον Άγιο Νικόλαο στα Πατήσια, από το 1957 και εξής (Ζίας, *Κόντογλου*, 140). Συγγένεια εικονογραφική και ζωγραφική παρουσιάζουν επίσης τοιχογραφίες στην Καπνικαρέα που φιλοτεχνήθηκαν από τον ίδιο και τους μαθητές του το 1955. Για τη σχέση του εικονογραφικού έργου του Φ. Κόντογλου με τη ζωγραφική του Πανσέληνου βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσέληνου στο εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου», *ΕΕΘΣΠΑ*, ΜΣΤ' (2011), 345-373 (στο εξής: Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου).

12. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 192.

13. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 97 κ.ε., εικ.14, πίν. 16. Η ίδια, «Ο Φώτης Κόντογλου "συνομιλεί" με τον Δημήτριο Πελεκάση. Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης», στο: *Φώτης Κόντογλου. Από την Λόγο στην Έκφρασι* (επιμέλεια: Χρ. Φ. Μαργαρίτης), 137.

από τη μέση Θείο Βρέφος στη σκηνή του Λουτρού παραπέμπει σε εικονογραφική λεπτομέρεια που θεωρείται ότι εισάγει ο Πανσέληνος στο Πρωτάτο[14]. Στους ίδιους ναούς στη *Βάπτιση* (Εικ. 6), η όλη σύνθεση της σκηνής, η εν γένει δομή του σώματος του Χριστού και ειδικότερα η στάση του με τα διασταυρωμένα, σε θέση βηματισμού, πόδια θυμίζουν την αντίστοιχη σκηνή στο Πρωτάτο[15]. Στον Άγιο Γεώργιο, η σύνθεση είναι πιο λιτή, καθώς απουσιάζουν άλλα επεισόδια που συνδέονται με την Βάπτιση, όπως η συνομιλία του Χριστού με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο ή η απεικόνιση των ομάδων των Ιουδαίων. Στον Άγιο Νικόλαο η σκηνή εμπλουτίζεται, όπως και στο Πρωτάτο, με το επεισόδιο της εμφάνισης του Κυρίου στους Ιουδαίους. Σε παρόμοια στάση αποδίδεται ο Χριστός στη Βάπτιση και στην Αγία Ειρήνη στην Κηφισιά[16]. Εντονότερη ακόμη συγγένεια με το Πρωτάτο παρουσιάζει η Βάπτιση στην Καπνικαρέα, όπου οι ομοιότητες, πέρα από τις μορφές, επεκτείνονται και στην απόδοση του τοπίου[17] (Εικ. 7). Στον ίδιο ναό, δύο ακόμη σκηνές υποδεικνύουν με σαφήνεια τη σχέση τους με το Πρωτάτο: η *Υπαπαντή* (Εικ. 8) και η Συνομιλία του Χριστού με την Σαμαρείτιδα.

Στενή συνάφεια με την εικονογραφία του Πρωτάτου παρουσιάζει και η παράσταση του *Μυστικού Δείπνου* σε ορισμένα έργα του Κόντογλου, όπως σε τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης[18] και σε μια εικόνα στην Αγία Αικατερίνη, παρεκκλήσιο του Ερυθρού Σταυρού[19]. Σε σχέση με την αντίστοιχη παράσταση στο Πρωτάτο[20], διαφοροποιήσεις επισημαίνονται στη στάση του Χριστού, τον οποίο ο Κόντογλου απεικονίζει να ευλογεί, στη θέση και τη στάση του Ιούδα, το σχήμα του τραπεζιού, που στο Πρωτάτο είναι ημικυκλικό, και στη μορφή των αρχιτεκτονημάτων. Ο μικρασιάτης ζωγράφος και εδώ «διερμηνεύει» το πρότυπό του και «ανασυνθέτει» δημιουργικά τη σκηνή.

Στην παράσταση της Προσευχής του Χριστού στον Κήπο της Γεσθημανή, της *Αγωνίας* όπως επιγράφεται, στον Άγιο Νικόλαο στα Πατήσια (1957)[21] (Εικ. 9), καθώς και στο ίδιο θέμα σε μελάνι (1962) από τη Συλλογή Δ. Κόν-

14. Δ. Καλομοιράκης, «Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου», *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989-1990), 198-200. Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου, 351.

15. Ευθ. Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων», στο: *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, 22-23, εικ. 6 -10 (στο εξής: Τσιγαρίδας, Πανσέληνος). Πρβλ. και Κόρδης, *Παράδοση*, 131.

16. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 197.

17. Στην παράσταση διασώζεται η επιγραφή: *Δια χειρός Φωτίου/Κόντογλου κ΄ των μαθητών/αυτού Σπυρ. Παπανικολάου/ Παντ. Οδάμπαση / και Ράλλη Κοψίδη/ εν απνε΄ (1955)/ μην/ί Σεπτεμβρίω.*

18. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 116-120, πίν. 21.

19. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 175.

20. Τσιγαρίδας, Πανσέληνος, εικ. 64 -68.

21. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 434.

τογλου-Μαρτίνου[22], είναι φανερό ότι υιοθετήθηκε ως πρότυπο η ανάλογη παράσταση του Πανσέληνου στο Πρωτάτο[23] και κυρίως αυτή των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιου στην Περίβλεπτο Αχρίδας[24]. Όπως έχει ήδη επισημανθεί[25], ο Κόντογλου αφαίρεσε από τη σκηνή την τολμηρή απεικόνιση του αποστόλου με το κεφάλι προς τα πίσω, που αφήνει να φανεί μόνο η μύτη. Έτσι απέφυγε την έντονη δραματικότητα και τον ρεαλισμό και δημιούργησε μια σύνθεση περισσότερο λιτή και ιεροπρεπή.

Στενή εξάρτηση από την εικονογραφία του Πανσέληνου δείχνει και η παράσταση του *Χριστού Αναπεσόντα* στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης [26] (Εικ. 10). Είναι προφανές ότι ο Κόντογλου και ο Βαμπούλης, που υπογράφουν την παράσταση, αποδίδουν τον Αναπεσόντα στον απλούστερο εικονογραφικό τύπο, όπου ο Χριστός εικονίζεται μόνος, κατά το πρότυπο που δημιούργησε ο Πανσέληνος στο Πρωτάτο[27].

Αλλά και σε μεμονωμένες μορφές δηλώνεται η δημιουργική εξάρτηση του καλλιτέχνη από την τέχνη του Πανσέληνου και των συνεχιστών του εργαστηρίου του. Στην απεικόνιση του *Χριστού* πάνω από την κεντρική είσοδο στον κυρίως ναό στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης που επιγράφεται η *Θύρα των προβάτων* και υπογράφεται από τον Φ. Κόντογλου[28], είναι φανερό ότι το αγιορείτικο πρότυπο[29] μετέδωσε στον Κόντογλου το δωρικό ήθος και το περιεχόμενο της μορφής, το εικαστικό όμως αποτέλεσμα είναι τελείως διαφορετικό. Παρόμοιες επισημάνσεις είναι δυνατόν να γίνουν και για τον *άγιο Γεώργιο* που εικονίζεται πάνω από τη νότια θύρα του κυρίως ναού[30], σε σχέση με την απεικόνιση του αγίου στο Πρωτάτο[31], στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης[32] και σε εικόνα από τη Μονή Βατοπαιδίου, έργα που αποδίδονται στον Πανσέληνο ή το εργαστήριό του[33].

---

22. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 446.

23. Τσιγαρίδας, Πανσέληνος, 24, εικ. 72 – 73.

24. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες, [Ελληνική Τέχνη],* ΕκδοτικήνΑθηνών, Αθήνα 1994, 133, εικ. 110. Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου, 352.

25. Ζίας, *Κόντογλου*, 141-142.

26. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 133- 135, εικ. 25, πίν. 26.

27. Τσιγαρίδας, Πανσέληνος, εικ. 63. Καλομοιράκης, ό.π., 208-209. Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου, 353.

28. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 136-137, εικ. 28, πίν. 27.

29. Τσιγαρίδας, Πανσέληνος , εικ. 92, 94.

30. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 150-151, εικ. 41, πίν. 29.

31. Τσιγαρίδας, Πανσέληνος, εικ. 54 - 55.

32. Τσιγαρίδας, ό.π., εικ. 158-159. Ο *ίδιος*, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3),* Θεσσαλονίκη 2008.

33. Για την εικόνα από τη μονή Βατοπαιδίου, Τσιγαρίδας, Πανσέληνος, εικ. 171 – 172. Ο

Ιδιαίτερα σε ορισμένα γεροντικά πρόσωπα, η επίδραση από τη ζωγραφική του Πανσέληνου είναι ακόμη πιο φανερή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μορφές του *Συμεών* στην *Υπαπαντή* (Εικ. 11) στον Άγιο Νικόλαο Πατησίων[34] ή του αγίου *Ιωάννου του Θεολόγου*, που έχει σχεδιαστεί με χάραγμα σε μαύρο χαρτί (Συλλογή Δ. Κόντογλου-Μαρτίνου)[35]. Παρόμοια, σε γενικές γραμμές, είναι και η μορφή του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στον ναό του Αγίου Χαραλάμπους στο Πολύγωνο[36].

Η απόδοση αυτή των μορφών συνάδει με τον θαυμασμό του Φ. Κόντογλου για τους «γέροντες» του Πανσέληνου. «Αὐτοὶ οἱ γέροντες κ' οἱ πατριάρχες σὰν στέκουνται ἐκεῖ πέρα ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ζούσανε, οἱ ρίζες τῆς ἀνθρωπότητας... Τὰ στοχαστικὰ πρόσωπά τους εἶναι πολὺ σεβάσμια, γιατὶ ἀπάνω τους εἶναι τυπωμένα τὰ δυὸ σεβαστὰ πράγματα, ἡ ἁγιωσύνη καὶ τὸ γῆρας ... Οἱ στάσεις τους ειναι γεμάτες εὐπρέπεια, μεγαλόπρεπες καὶ σεμνές. Τέτοιους γέροντες δὲν θὰ δεῖς πουθενά»[37].

Όπως φάνηκε, η επίδραση αυτή είναι κυρίως αισθητή στα τελευταία έργα του Φ. Κόντογλου, όπου επισημαίνεται η τάση να απομακρύνεται από τις αυστηρές, ασκητικές και επίπεδες μορφές των πρώτων του εικονογραφικών έργων. Πρόκειται άραγε για προσωπική επιλογή του ζωγράφου ή για υποχώρηση στις καλλιτεχνικές προτιμήσεις των μαθητών του, με τους οποίους τα τελευταία χρόνια είχε αμεσότερη συνεργασία; Όπως έχουμε και αλλού υποστηρίξει, πρόκειται, κατά τη γνώμη μας, για μια συνειδητή επιλογή του Κόντογλου[38].

ίδιος, «Φορητές Εικόνες», στο: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, Ιστορία, Τέχνη*, τόμ. Β΄, Άγιον Όρος 1996, 365-368, 372-373. Εν τούτοις, έχουν διατυπωθεί επιφυλάξεις για την αποδοσή τους στον Πανσέληνο. Βλ. Γ. Κόρδης, «Τρεις φορητές εικόνες της Ι. Μονής Βατοπαιδίου Αγίου Όρους αποδιδόμενες στον Μανουήλ Πανσέληνο. Η μαρτυρία του ζωγραφικού τρόπου για τον δημιουργό τους», *ΕΕΘΣΠΑ* ΛΗ΄ (2003), 571-603.

34. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 441. Πρβλ. και εικόνες προφητών, κυρίως του Ησαΐα, στο τέμπλο του καθολικού της μονής Αγίων Αναργύρων Λακωνίας, εκτελεσμένες από τον Κόντογλου το 1954, Κόρδης, *Παράδοση*, 155, σχ. 5, εικ.5.

35. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 393. Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου, 355.

36. Ζίας, *ό. π.*, εικ. 401.

37. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 90-91.

38. Βλ. Στουφή-Πουλημένου, Πανσέληνος-Κόντογλου, 356-357. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα έγραφε ο Φ. Κόντογλου σε επιστολή του (9-5-1956) προς τον μαθητή και φίλο του ζωγράφο Ευάγγελο Μαυρικάκη: «Πολλούς, πάμπολλους τέτοιους πλανημένους Ἕλληνας, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ, τοὺς φέραμε σὲ θεογνωσία, καὶ τώρα ἀποροῦνε γιὰ τὴ στραβομάρα ποὺ εἴχανε. Σοῦ ξαναλέγω, ὁ λαὸς εἶνε καλός, ἀλλὰ ποιός φρόντισε νὰ τὸν μορφώσει καὶ νὰ τοῦ δώσει ἰσχυρὴ συνείδηση τοῦ τί εἶνε ἑλληνικό κι' ὀρθόδοξο;...Ὅποιος πιστεύει, βρίσκει λόγια γιὰ νὰ ὑπερασπίσει τὴν πίστη του. Καὶ κοντά σ' αυτό, νὰ μελετᾶς πολύ. Τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων εἶνε ἀριστουργήματα, εἶνε μαζὶ καὶ πιὸ κατανοητὰ ἀπὸ τοὺς πολλούς... Μὴ κυτάζεις ἐμένα, ποὺ κάνω πολὺ αὐστηρές εἰκόνες. Ἐγὼ κατάντησα θηριοδαμαστής, καὶ δὲν φοβᾶμαι νὰ κάνω

Ιδιαίτερη ήταν επίσης η αγάπη του και η επίδραση που δέχτηκε από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αναφέρει στην Πονεμένη Ρωμιοσύνη: «...δυνάμωσε ὁ μυστικὸς καὶ ἀποκαλυπτικὸς χαρακτήρας τῆς λειτουργικῆς αὐτῆς τέχνης, ὕστεραἀπὸ τὴν ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης, καὶ ἀνθίσανε κατὰσ τὰον καιρὸ τῆς δουλείαςτὰ πιὸ ἁγνὰ καὶ πιὸ μυρίπνοα ἄνθη τῆς ἁγιογραφίας»[39]. Έχει μάλιστα υποστηριχθεί, και ασφαλώς όχι αβάσιμα, ότι εκτιμούσε περισσότερο και από τη βυζαντινή τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, τον Θεοφάνη και τον Φράγκο Κατελάνο και τους άλλους ζωγράφους της Τουρκοκρατίας, πολλές φορές ανώνυμους εκπροσώπους λαϊκότερων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Στο σπίτι του, δίπλα στον Πανσέληνο, ζωγράφισε αρκετούς γνωστούς ζωγράφους της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως τον Θεοφάνη, τον Θεοτοκόπουλο, τον Τζώρτζη και τον Φράγκο Κατελάνο. Οι επιδράσεις από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, και μάλιστα τα έργα του Φράγκου Κατελάνου και του Θεοφάνη, είναι έντονες κυρίως στα πρωϊμότερα έργα του Κόντογλου. Τη ζωγραφική αυτή την είδε, ως επί το πλείστον, όταν ανέβηκε στο Άγιον Όρος και έργα αυτής της περιόδου αποτελούν και τα αντίγραφα του Κόντογλου από το Άγιον Όρος[40]. Εκεί, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Μ. Λαύρας, γνώρισε πρωταρχικά το έργο του Φράγκου Κατελάνου και εντυπωσιάσθηκε από αυτό.

Θα αναφέρουμε δύο παραδείγματα από την εικονογράφηση της Αγίας Λουκίας, παρεκκλησίου της οικογένειας Ζαΐμη στο Ρίο, ενδεικτικά της σχέσης του έργου του Κόντογλου με τη ζωγραφική του Φράγκου Κατελάνου. Στη σκηνή της *Μεταμόρφωσης*, οι τρεις μαθητές και το ορεινό τοπίο βρίσκονται πολύ κοντά εικονογραφικά με την αντίστοιχη παράσταση στο καθολικό της μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων (Εικ. 12). Παρόμοια και στην *Ανάσταση* (Εις Άδου Κάθοδο, Εικ. 13), η όλη διάταξη αλλά και εικονογραφικά στοιχεία, όπως τα βραχώδη βουνά, θυμίζουν και σχηματικά και χρωματικά ανάλογες παραστάσεις από τη μονή των Φιλανθρωπηνών, τη μονή Μυρτιάς και το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μ. Λαύρα.

Έγινε νομίζουμε φανερό ότι η σχέση του εικαστικού έργου του Φ. Κόντογλου με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση θα πρέπει να κατανοηθεί μέσα από το πρίσμα της προσωπικής δημιουργίας του καλλιτέχνη. Είναι σχέση επιλεκτική και σε καμία περίπτωση δεν συνιστά τυφλή μίμηση και αντιγραφή, αλλά αποτελεί δημιουργική αφομοίωση, «ανασύνθεση» και «διερμηνεία» του προτύπου. Αυτή εξάλλου υπήρξε και η βασική αρχή του εικονογραφικού έρ-

ἐπικίνδυνα παιγνίδια...», Φώτη Κόντογλου, *Προς Αγιογράφον Ευάγγελον Μαυρικάκην*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1997, 64-65.

39. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 105.

40. *Η τέχνη του Άθω. Αντιγραφή και ανασυγκρότηση Φώτη Κόντογλου*, εκδ. Χ. Γανιάρη, Αθήνα Νοέμβριος 1923. Ζίας, *Κόντογλου*, 32.

γου του Φ. Κόντογλου, η δημιουργική δηλαδή σχέση του καλλιτέχνη με την παράδοση.

Κάθε παρέκκλιση απ' αυτή την αρχή συνιστά για τον καλλιτέχνη άγνοια της ιστορίας της βυζαντινής τέχνης και ταυτόχρονα ασέβεια: «...ὁ τύπος ὅπου ἔχει κάθε ἅγιον πρόσωπον ἢ κάθε ὑπόθεσις εἶναι πάντοτε ὁ ἴδιος καὶ πάντοτε νέος, οὐδέποτε δὲ ἡ λειτουργική εἰκὼν εἶναι κάποια μηχανικὴ ἀντιγραφή τῆς μιᾶς ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅπως ἐνόμισαν μερικοί, ὅπου δὲν ἐνεβάθυναν εἰς αὐτὰ τὰ ἔργα, καὶ δὲν τὰ ἐσπούδασαν στοχαστικὰ καὶ μὲ εὐλάβεια»[41].

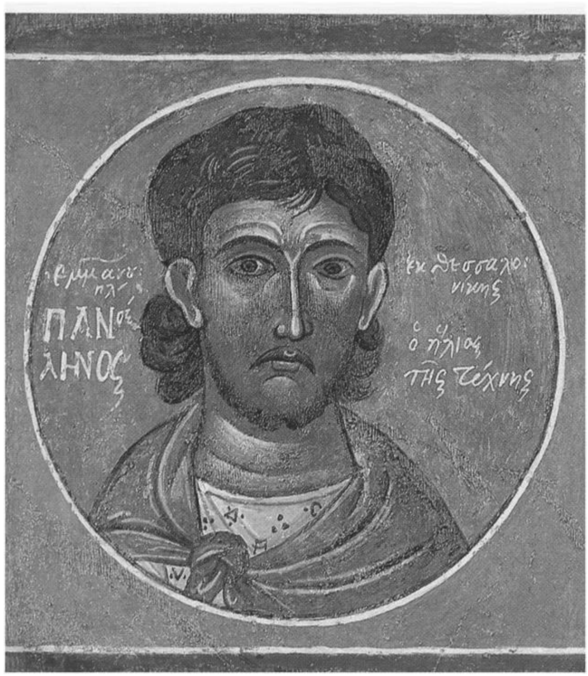
41. Φώτη Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου εικονογραφίας*, εκδ. Αστήρ Α. και Ε. Παπαδημητρίου, τόμ., Α΄ Αθήναι ²1979, 76.



Εικ. 1. Γαλάτσι. Ομορφοκκλησιά. Ο Παντοκράτωρ.



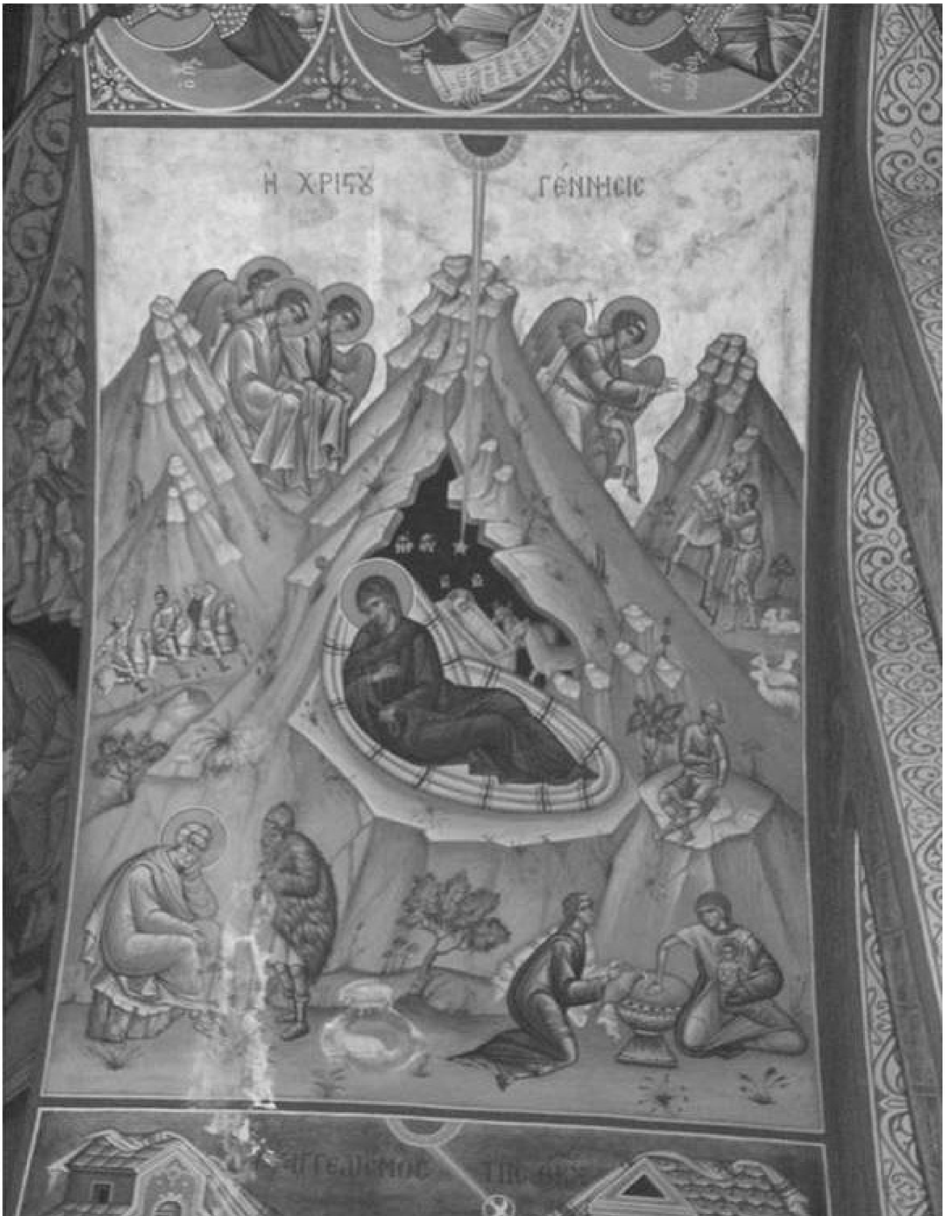
Εικ. 2. Καπνικαρέα. Ο Παντοκράτωρ.



Εικ. 3. Τοιχογραφία από το σπίτι του Φ. Κόντογλου.
Ο Πανσέληνος (Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξ. Σούτσου).



Εικ. 4. Κηφισιά. Αγία Ειρήνη. Ο άγιος Μάμας.



Εικ. 5. Κυψέλη. Άγιος Γεώργιος. Η Γέννηση.



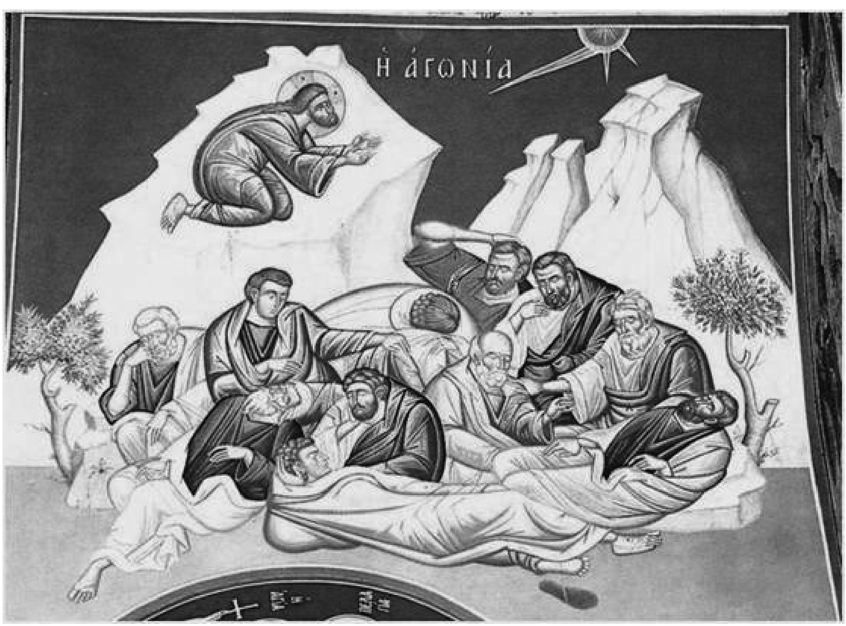
Εικ. 6. Κυψέλη. Άγιος Γεώργιος. Η Βάπτιση.



Εικ. 7. Καπνικαρέα. Η Βάπτιση.



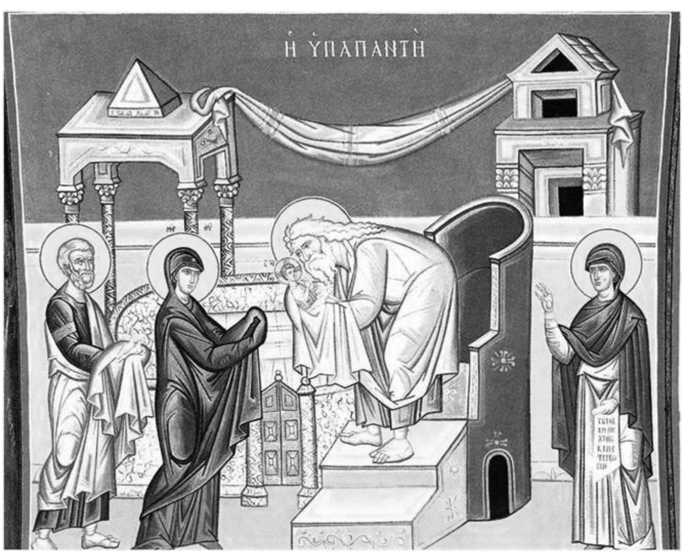
Εικ. 8. Καπνικαρέα. Η Υπαπαντή.



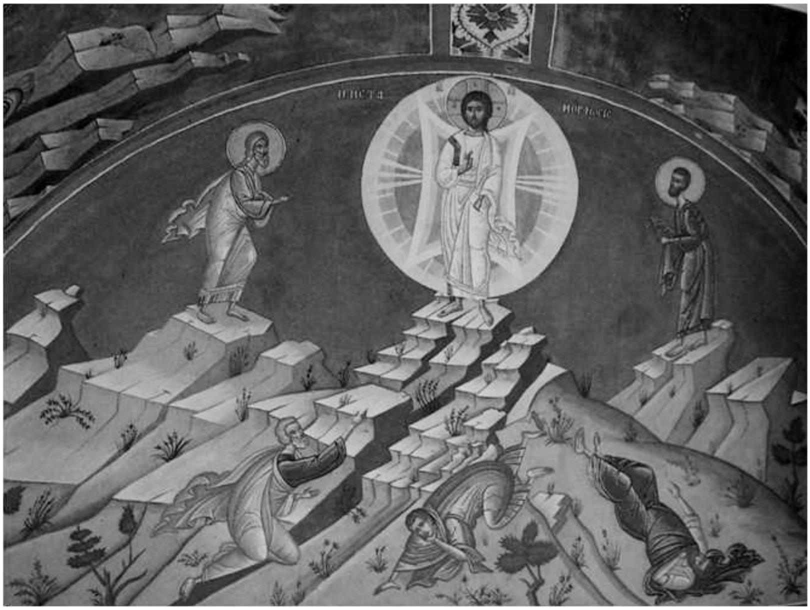
Εικ. 9. Άγιος Νικόλαος στα Πατήσια. Η Προσευχή (η Αγωνία).



Εικ. 10. Κυψέλη. Άγιος Γεώργιος. Ο Αναπεσών.



Εικ. 11. Πατήσια. Άγιος Νικόλαος. Η Υπαπαντή.



Εικ. 12. Ρίο. Αγία Λουκία. Η Μεταμόρφωση.



Εικ. 13. Ρίο. Αγία Λουκία. Η Ανάσταση (Εις Άδου Κάθοδος).

Dr. Mariza Tsiapali

THE ICONOGRAPHY OF MIRACLES IN CHURCHES IN THE PREFECTURE OF KOZANI DURING THE 18TH AND 19TH CENTURY

In the prefecture of Kozani during the 18th and 19th century, a wind range of painted monuments appears. Among them, we find the church of Ayios Nicolaos, the patron of Kozani, which is a three – aisled barrel vaulted basilica. It has been decorated in 1721. The church of Ayios Achilleius at Pentalofo belongs to the same architectural type. It was built in 1740 and painted in 1774 by the famous painters from Chionades, a village in Epirus. The church which is consecrated to the Dormition of the Virgin at Eratyra was decorated in 1763. It's a three – aisled timber - roofed basilica. In the 19th century, two other monuments were erected: the Dormition of the Virgin at Velvento (1804), the church of Taxiatches at Rodiani (1885).

In those years, many painters of non – urban origin practiced their profession by travelling around. They incorporated elements from various schools of painting. They usually followed a typical iconographic program. The cycle of Life and Miracles of Christ is one of the most favourite in monumental painting and it has been depicted since the 12th century in monuments in Cappadocia and Cicely. Earlier, it occurs in illustrated manuscripts. During the Palaeologan period, the miracles are included in the iconographic program in Protaton, in the Metropolis at Mystra, in Staro Nagoricino and in Gracanica as well[1]. The cycle is apparent in Serbian monuments in the 15th century[2]. It often occupies the walls of the sanctuary in the catholicon of monasteries in Mount Athos in the 16th century[3]

1. E. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 21.

2. M. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Α′, Β′, Thessaloniki 1995, 112 (Paisidou, *Τοιχογραφίες*).

3. In the sanctuary of the catholicon in Dionysiou monastery and in Lavra monastery in Mount Athos (N. Gioles, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος», στο: *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Thessaloniki 2006, 272-3)

and in churches in the 17th century[4]. As far as the monuments of Kozani are concerned, the scenes cover the upper part of the walls of the Bema in the Dormition of the Virgin at Eratyra and in Taxiatches at Rodiani, while in the Dormition of the Virgin at Velvento, in Ayios Achilleius at Pentalofo and in Ayios Nicolaos in Kozani are located in the central aisle of the main church[5].

We are going to present the miracles that are often repeated and also well preserved in our monuments.

The healing of the Blind born (Εικ. 1)

The composition of the Dormition of the Virgin at Eratyra follows the simple iconographic type and it harks back to Protaton (approximately 1290)[6]. It ιs also related to the scene of Taxiarches at Rodiani.

The episode of the Blind Man washing his eyes in the pool of Siloam is included in the narrative scene of Ayios Nicolaos in Kozani, of Ayios Achilleius at Pentalofo[7] and of the Dormition of the Virgin at Velvento[8]. The compination of the two episodes originates from the byzantine period and appears in illustrated manuscripts and monuments[9]. The blind man is depicted twice in the same scene with his back to the Lord[10]. The scene takes place in front of buildings decorated

---

4. In the churches of Ayios Nicolaos at Vitsa and Ayios Minas at Monodenrdi , A.Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Thessaloniki 1986, 87 κε (Tourta, *Οι ναοί*), in Petra monastery at Katafygi and in monuments of the Meteora region, S. Sdrolia, *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17ο αιώνα*, Α′, Β′, Διδακτορική Διατριβή, Volos 2012, 213 (Sdrolia, *Μονή Πέτρας*).

5. Such as in Ayios Nicolaos of Saint Anargyroi and in Ayios Nicolaos of Theologina in Kastoria, where the scenes are depicted in the lite. (Paisidou, *Τοιχογραφίες*, 112).

6. In the scene of Protaton, Christ is depicted in front of building on the left and the blind man on the right, while the disciples are omitted. *(Ιερός Ναός Πρωτάτου 2007-2008*, I, Polygyros 2008. pl.325) (*Ιερός Ναός Πρωτάτου)*

7. In the composition, the blind man is seated on the ground and the pool is circular.

8. The two episodes unfold in front of the walled city of Jerusalem and a landscape. The blind man is seated on a bench and the pool is rectangular. For the monument see *Ιερός Ναός Κοίμησης Θεοτόκου στο Βελβεντό (1804-1807)*, Velvento 2012 and especially 27-41.

9. Tourta,Τούρτα, *Οι ναοί*, 97, Paisidou, *Τοιχογραφίες*,119 and I. Tsiouris, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στην Ήπειρο*, Athens 2011, 100 note 633 (Tsiouris, *Μονή Γηρομερίου*).

10. The blind man who is looking to Christ is related to the Cretan School. This element occurs on the monasteries of Mount Athos - Lavra monastery, Koutloumousiou monastery, Molivokklisia (G.Millet, *Monuments de l' Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, pl.119.1, 156.4, 164.4) (στο εξής Millet, *Monuments de l' Athos*) , on Ayios Nikolaos of Theologina in Kastoria (Paisidou, Τοιχογραφίες, 119, πν.60β), on the monastery of Ayia Triada at Drakotrypa (I. Tsiouris, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζω-*

with columns, domes and arches[11]. These two elements derive from the tradition of the school of North – Western Greece and prevail in monuments which are influenced by the school[12].

The healing of the paralytic at the pool of Bethesda (Εικ. 2)

The scene of the Dormition of the Virgin at Eratyra unfolds in front of a building with arches, which is identified as the pool of Bethesda. Christ and his disciples approach from the left. The paralytic is cured and carries his bed on his shoulders. In the foreground, two patients kneel before the Lord begging him to cure them. On a second plane, an angel agitates the water in the pool. The shape of the pool is rectangular and its base is decorated with floral ornaments.

The presentation of the scene is similar to the church of Ayios Achilleius at Pentalofo. In the composition of Ayios Nicolaos in Kozani, at the centre, in front of the legs of the paralytic, three patients are lying on the ground. There is an iconographic parallel in Perta monastery[13] and in the chapel of Mavriotissa[14]. In the scene of the Dormition of the Virgin at Velvento, the paralytic hasn't been healed yet and he is lying on the ground.

From the point of iconography, a simplification of the composition is presented in Protaton during the palaeologan period[15]. The scenes of the monuments of Kozani follow the type which prevailed in the 16th century in North – Western Greece. This type is characterized by the approach of Christ from the left, the buildings with arches, the presence of an angel in the pool, the presence of paralytics begging for healing. The episode of the angel agitating the water in the pool is considered as a separate miracle. It's crystallized in the byzantine period and it's omitted in the monuments influenced by the cretan school[16].

Monuments closely related to the tradition of the school of Epirus are the Moni

---

γραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, Athens 2008, 159-160, πν.170). (Tsiouris, *Αγία Τριάδα)*

11. The depiction of mountains in the background of the scene follows the type elaborated in Crete in the fifteenth century which prevailed in later representations, such as in Stavronikita monastery (M. Chatzidakis, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα,* Agion Oros 1986, πν.119), in the epistyle of the iconostasis of Iviron monastery (E. Tsigaridas, , «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *DChAE* περ.Δ' ΙΣΤ'(1991-2), 196, πν.20).

12. Such as in monuments in Epirus, in Kastoria, in Petra monastery at Katafygi (Sdrolia, *Μονή Πέτρας,* 231-2, πν.140, with reference to monuments at Agrapha).

13. Sdrolia, *Μονή Πέτρας,* 232, πν.141.

14. G. Gounaris, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Makedonika* ΚΑ' (1981), 1-75, 26 (Gounaris, *Μαυριώτισσα.)*

15. *Ιερός Ναός Πρωτάτου,* πν.326.

16. Sdrolia, *Μονή Πέτρας,* 232, Tsiouris, *Αγία Τριάδα,* 157.

ton Philanthropinon[17], the Metamorphosis at Veltsista[18], the Giromeriou monastery[19], Ayios Nicolaos at Vitsa,[20] Ayios Nikolaos of Theologina in Kastoria[21], those of the region of Agrapha[22] and some others depicted by the painters of Kapesovo[23].

The healing of the paralytic at Capernaum (Εικ. 3)

In the scene of Ayios Achilleius at Pentalofo, the paralytic, who lies on a sheet, is let down from the roof by two young people. On the left, Christ, seated, is followed by the disciples ranged behind him. On the right, there are three seated Jews and the tight-knit crowd is coming out of the gate of the city. The roof of the house has no tiles.

The models that the scene follows, remain unclear. The seated Christ with the standing disciples, the three seated Jews and the roof without tiles are elements of the iconographic type that Theophanis introduced in Lavra monastery[24] and were copied by the painters of Moni ton Philanthropinon[25], of Metamorphosis at Veltsista[26] and of Ayios Nicolaos at Vitsa[27] copied. In the scene of Ayios Achilleius at Pentalofo the group of disciples is separated from the crowd of Jews. This element appears in Docheiariou monastery[28]. The crowd of Jews attending

17. M. Achimastou - Potamianou, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Athens 2004, (Achimastou - Potamianou, *Το Νησί των Ιωαννίνων*) 70, pl.56.

18. A patient is diving in the pool, A. Stavropoulou –Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 112 ff., pl.40, (Stavropoulou –Makri, *Veltsista)*

19. In the foreground, the paralytic is seated and he is talking to Christ (Tsiouris, *Μονή Γηρομερίου*, 94-6, πν.52).

20. Tourta, *Οι ναοί*, 96-7, pl.54a.

21. Two patients are lying on a bed (Paisidou, *Τοιχογραφίες*, 117-8, πν.59α).

22. Such as Ayios Nikolaos at Redina, the chapel of the Holy Cross at Redina, Ayia Triada monastery at Dracotrypa (Tsiouris, *Αγία Τριάδα*, 156-158, πν.168).

23. Such as Ayios Georgios at Negades, Ayios Nikolaos at Kapesovo (D. Konstantios, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο τον 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Α΄, Β΄, Athens 2001, πίν.129α, 129β)

24. Millet, *Monuments de l' Athos,* pl.126.3.

25. M. Achimastou - Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Α΄ έκδοση, Athens 1983, Β΄ έκδοση, Athens 1995, 64, πν.42α, 43β (Achimastou - Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών)*

26. Stavropoulou –Makri, *Veltsista*, 106-7, pl.37a.

27. Tourta, *Οι ναοί*, 91-2, πν.51α.

28. Millet, *Monuments de l' Athos,* pl.230.1.

the scene is associated with palaeologan works[29]. The absence of bed is a rare iconographic element. We find it in the catholicon on the monastery of Ayia Triada at Drakotrypa,[30] where the body of the paralytic is hanging tied with ropes.

In the composition of Ayios Nicolaos in Kozani, the paralytic is depicted twice: once lies on the sheet on the roof of the house which is partly covered by tiles, while the second time is found behind the seated Jews carrying his bed. On the right, a young man is ascending the ladder in order to bring down the paralytic from the roof. The motif of the seated Christ with the standing disciples is repeated, while the crowd of Jews is omitted.

The Raising of the widow's son at Nain (Εικ. 4)

In the scene of the Dormition of the Virgin at Velvento, Christ, accompanied by his disciples, approaches from the right, while on the left a group of Jews is standing astonished. At the centre, the widow's son is seated alive on the bed, still covered with the winding sheet. On the foreground, the widow is kneeling before the Lord. She is pulling her hair out in lamentation. The scene takes place in front of the entry of the walled city of Nain.

The iconographic type which was elaborated by Theophanes in Lavra monastery on Mount Athos, has incorporated palaeologan elements and it has a different arrangement. According to this type, Christ approaches from left, the bed is depicted on the foreground, while on a second plane there is the crowd of Jews. This type became the model for all subsequent works, such as the scene in Moni ton Philanthropinon[31], in Petra monastery[32], in Megalo Meteoro[33], in Ayio Nikolao of Theologina in Kastoria[34].

The scene of the Dormition of the Virgin at Velvento displays iconographic affinity with the scene in the monuments mentioned above as far as the widow in lamentation and the architectural background are concerned. The intense expression of sorrow is unusual to the byzantine tradition and pronounce western influence.

---

29. In Moni tis Choras (P.A. Underwood, *The Kariye Djami, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes,* v.1-3, N. York 1966, v.2, 293 κε, pl.253) (Underwood, *The Kariye Djami)* , in Decani (B. Popovic, "Fresco Program in the Altar Area", *Mural Painting of Monastery of Decani, Material and Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts,* Monographs Book DCXXXII, department of Historical Sciences Book 22, Beograd 1995, 77-97, pl.8).

30. Tsiouris, *Αγία Τριάδα*, 153-4, πν.164.

31. M. Achimastou - Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 67, πν.45β.

32. Sdrolia, *Μονή Πέτρας*, 222, πν.132.

33. M. Chatzidakis- D.Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη,* Athens 1990,107,121. *(*Chatzidakis- Sofianos, Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*)

34. In this monument the widow is omitted. Christ is raising the son and behind the bed women are crying. (Paisidou, *Τοιχογραφίες*, 118, πν.60α).

The Healing of the Bent Woman (Εικ. 5)

The episode is narrated in the Gospel according to Luke (13:10-17). The scene of Ayios Nicolaos in Kozani, is depicted according to the iconographic type crystallized in Lavra monastery[35]. It displays close iconographic affinity with the composition in Moni ton Philanthropinon[36] and in Petra monastery[37]. In compositions of the palaeologan period, the landscape is omitted and Jesus is blessing the bent woman[38].

The Healing of the Woman who is bleeding (Εικ. 6)

The scene follows the description in Mathew's gospel (9:20-22) and it's depicted in the Dormition of the Virgin at Velvento. There are iconographic parallels for the scene in monasteries of Mount Athos, where Christ is standing in frontal pose[39].

In monuments related to the tradition of the school of Epirus such as the Moni ton Philanthropinon[40] and the Moni of Ayia Triada monastery at Dracotrypa[41]. Christ turns his head and inclines leftwards to the woman.

The Healing of the Demoniacs (Εικ. 7)

The episode is narrated in the Gospel according to Mathew (8:28-33). In the scene of Ayios Nicolaos in Kozani, Christ accompanied by his disciples, approaches from the left and raises his hand in blessing towards the demoniacs. The three demoniacs are dressed with hitonion. The demons occupy the pigs which are jumping in a lake. In the background, between the two mountains, a shepherd is attending the episode. Top right, stands the walled city of Gergesinon.

The scene displays iconographic affinity with that one of Petra monastery[42] as far as the position of Christ and the landscape are concerned.

---

35. Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.124.1.

36. Achimastou - Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 66, πν.44β.

37. Sdrolia, *Μονή Πέτρας*, 230.

38. Such as in Ayios Nikitas at Cucer (G.Millet – A.Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl.39.3), in Chilandar monastery (Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.76.1), in Ayios Nicolaos Orphanos (A. Tsitouridou, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1978, 95, πν.45) and later in the Giromeriou monastery (16th century, Tsiouris, *Μονή Γηρομερίου*, 99, πν.55).

39. In Chilandar, Lavra, Koutloumousiou and Docheiariou monasteries (Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.77.3, 126.2, 164.2, 213.3).

40. Achimastou - Potamianou, Το *Νησί των Ιωαννίνων*, 57, πν.8.

41. The scene takes place in front of buildings, element which is considered as a borrowing from western art. (Tsiouris, *Αγία Τριάδα*, 156, πν.167).

42. The two half – naked demoniacs are standing in open sarcophagus. The lake and the city are omitted (Sdrolia, *Μονή Πέτρας*, 222-3, πν.133).

In the scene of the Dormition of the Virgin at Velvento, Christ and his disciples advance towards the two naked demoniacs from the right. The lake is depicted in the centre of the scene[43].

The iconographic arrangement of the persons is similar to the scene in Anapafsa monastery[44], in the Moni ton Philanthropinon[45], in Megalo Meteoro[46], in Lavra and Docheiariou monasteries[47]. In these monuments Christ turns his head and inclines leftwards as he extends his right hand in blessing towards the demoniacs. One demoniac is naked. The sarcophagi are closed, while in Lavra monastery are omitted.

The Healing of the Man with a withered hand (Εικ. 8)

The miracle is depicted in the Dormition of the Virgin at Velvento. The persons who are standing and the patient who raises his hand follow the type crystallized in the palaeologan period. There is an earlier iconographic parallel in Protaton (13th century), where the arrangement of the persons is reverse[48]. Also, the work displays iconographic affinity with the scene in many churches dated in byzantine and post-byzantine period[49].

The Miracle of the Withered Fig Tree (Εικ. 9)

The scene occupies the upper part of the lite of the Dormition of the Virgin at Eratyra. Jesus curses the tree not to bear fruit again. The tree is barren and fruitless. The scene unfolds in front of rocky mountains.

It is a rather rare scene found mainly in illustrated manuscripts[50] and in a few

43. This element is common in the scene of Lavra monastery (Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.119.2).

44. D.Sofianos - E. Tsigaridas, *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία - Τέχνη*, Trikala 2003, πν. 1.259.

45. Achimastou - Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 63-4, πν.40-41.

46. M. Chatzidakis- D.Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο*,121.

47. Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.119.2, 231.1.

48. *Ιερός Ναός Πρωτάτου*, πν.157.

49. Such as in Moni Prodromou Serron (A.Xygopoulos, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Thessaloniki 1973, 49-50, πν.41), in the Moni ton Philanthropinon (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ioannina 1993, πν.11-12) (στο εξής *Μοναστήρια*), in the refectory of Dionysiou monastery (Millet, *Monuments de l' Athos*, pl.214.1), in Moni Pateron Zitsas (A. Karaberidi, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ioannina 2009, 149, πν. 1.85).

50. In the Gospel of Laurentianus Library (T. Velmans, *Le teraevangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23*, Paris 1971, 94), in the psalter n.65 of Dionysiou monastery (*Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα* Α, Β, Γ, Athens 1973, 1975, 1979, Α, πν..119).

wall paintings from the 14th century onwards[51].

There is an earlier iconographic parallel for the composition of the Dormition of the Virgin at Eratyra in the scene of Ayios Nikolaos of Theologina in Kastoria (1663)[52] and of Petra monastery (1625)[53]. Furthermore, it displays close iconographic affinity with the scene of Ayios Achilleius at Pentalofo.

The scene of the Dormition of the Virgin at Velvento unfolds in front of buildings and landscape. There is a tight – knit crowd of Jews and the fig tree bears its leaves. These two elements are common in the composition in Moni ton Philanthropinon[54] and in Megalo Meteoro[55]. The difference is that rocky mountains are depicted in their background.

Christ is walking on the sea and saves Peter (Εικ. 10)

The scene in the Dormition of the Virgin at Velvento combines two episodes which follow the description in Matthew's gospel (14:22-32). The depiction of the scene is rare in the monuments in Kozani. There is an earlier iconographic parallel in Ayios Dimitrios at Palatitsia (1570)[56]. In the Moni ton Philanthropinon[57] Christ is depicted twice: once he is walking on the sea and in the second time he is pulling out Peter from the waves.

The general characteristics of the scenes in the churches in Kozani occur in varying degrees in neighboring monuments from the region of North – Western Greece, Western Macedonia and Thessaly dated in 16th and 17th century. Many models are transmitted through them to Kozani's later representations.

The painters seem to feel in terms of respecting the tradition of the area in which they learned their craft. They are influenced by the forms of artistic expression that were current in the region where they were commissioned to work, adapting themselves to the existing local preferences. The bad syntax and the grammatical mistakes in the church inscriptions reveal the lack of their education.

The iconographic choices combine elements from the two traditions: the Cretan school and the school of North Western Greece. Also, palaeologan types are ascertained in the iconography of the painters.

51. Paisidou, *Τοιχογραφίες*, 116, where examples are mentioned.

52. Paisidou, *Τοιχογραφίες*, 116, πν.58α.

53. Sdrolia, *Μονή Πέτρας*, 228-9, πν. 1.138.

54. *Μοναστήρια*, πν.1.43.

55. M. Chatzidakis- D.Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο*,117.

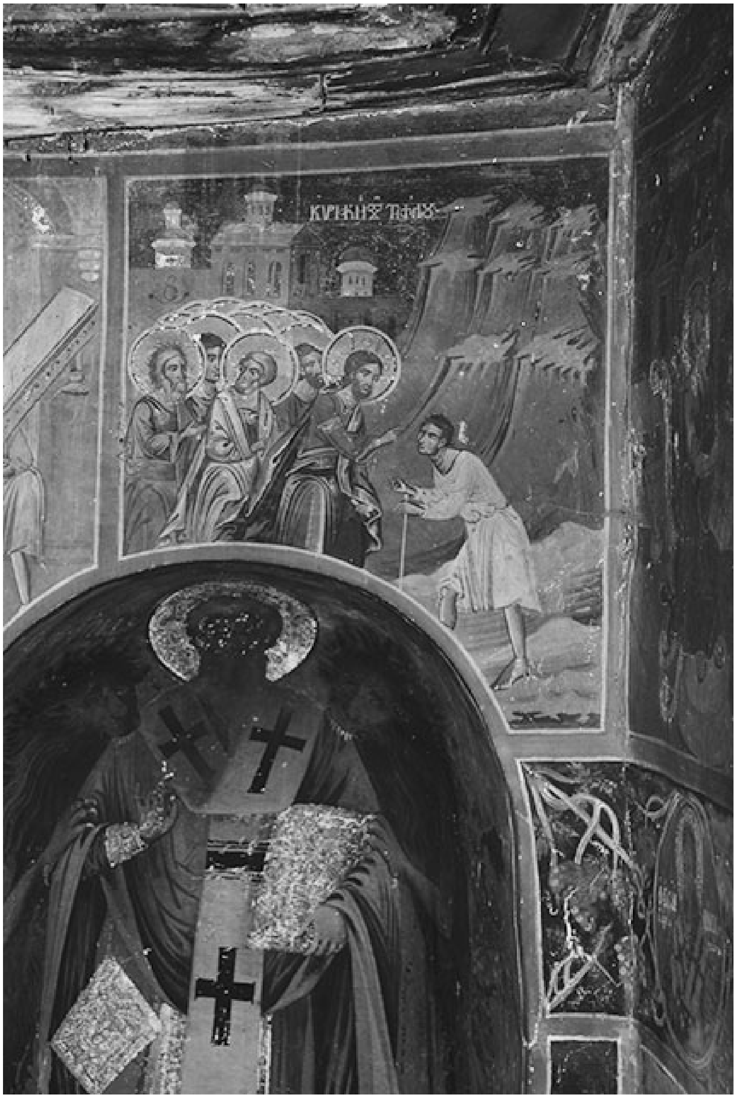
56. Christ approaches the ship from the back side, while Peter is not on board (P. Papaevagelou, *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσίοις Βεροίας*, Thessaloniki 1976, 27 and Tourta, *Οι ναοί*, 183.

57. Achimastou - Potamianou, Το *Νησί των Ιωαννίνων*, 71, πν.58.

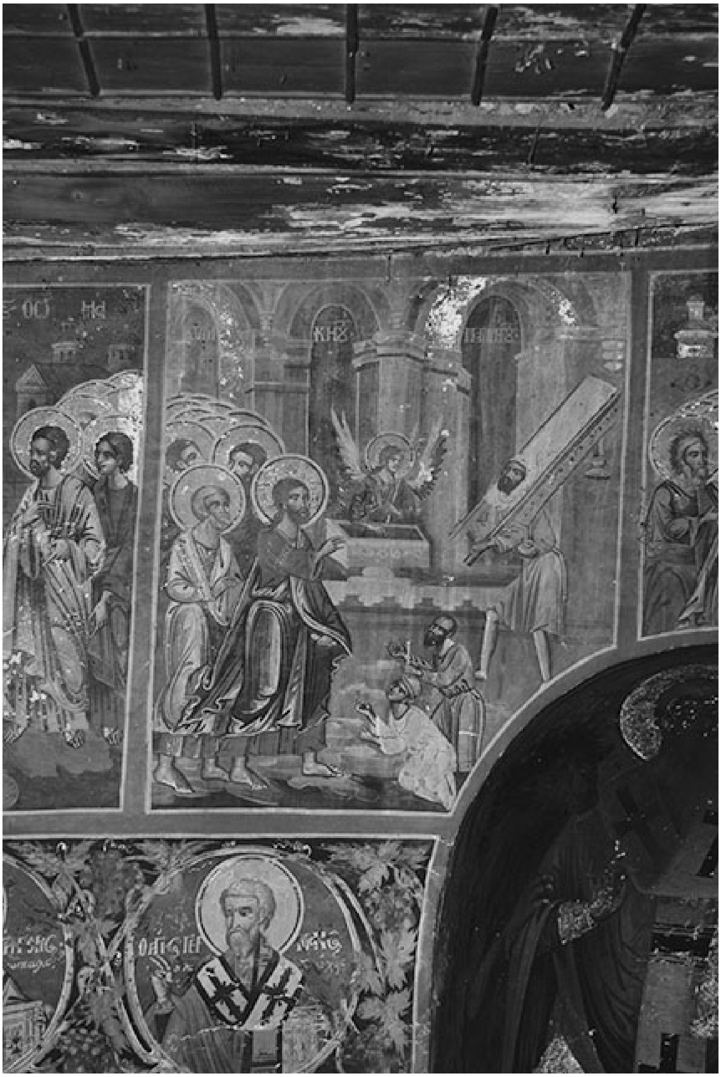
The decoration of the Dormition of the Virgin at Velvento differs from the other monuments and seems to follow the tendency of baroc, which prevails especially in North and Central Greece in the beginning of the 19th century. Western elements are noticeable in the buildings, in the naked figures, in the intense colours, in the naturalistic landscape, in the realistic character of the scenes[58].

The miracles announce the new era which begins with the appearance of Christ. Due to the help of the Holy Spirit, he is going to change the social status of Jews. The miracles ascertain Jesus' predominance in the world and confirm his glory. They constitute the strongest sign of his holiness.

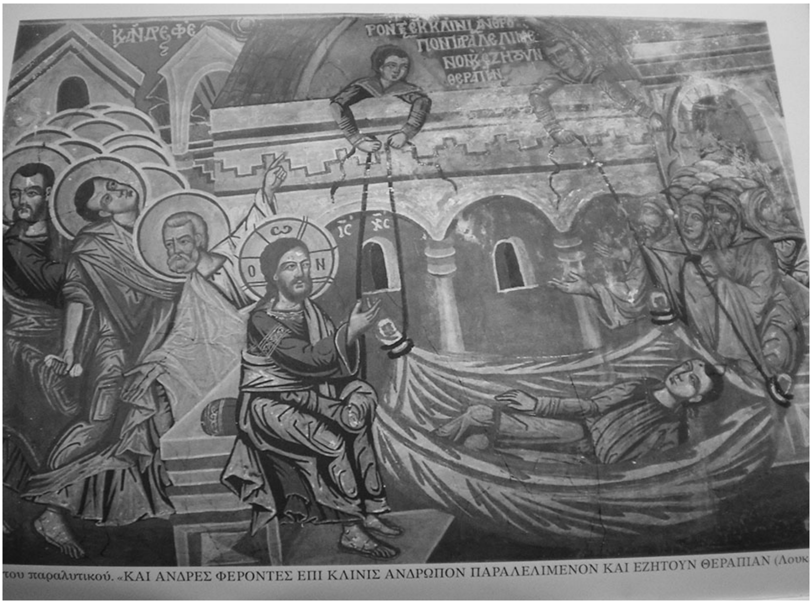
58. Artistic similarities are found in the attribution of the buildings, of the naked figures and of the landscape in a portable icon of Stavros Anagnostou which is called "Kyriaki tou Paralytou", is dated in the beginning of the 19th century and is found in the exhibition of the Byzantine Museum in Athens (M. Achimastou - Potamianou, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Athens 1998, 286-7, πιν.98).



Pl.1: Eratyra. Dormition of the Virgin (1763). The healing of the Blind born.
(17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.2: Eratyra. Dormition of the Virgin (1763). The healing of the paralytic at the pool of Bethesda. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



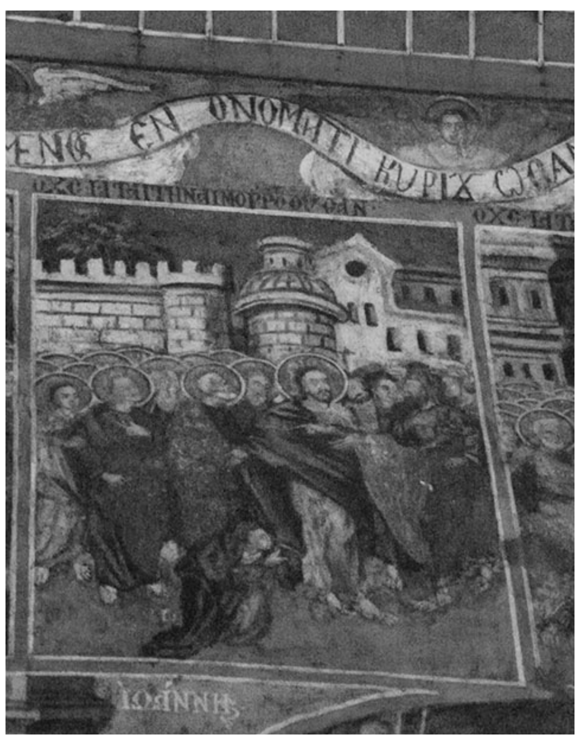
Pl.3: Pentalofo. Ayios Achilleius (1774). The healing of the paralytic at Capernaum. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.4: Velvento. Dormition of the Virgin (1804). The Raising of the widow's son at Nain. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.5: Kozani. Ayios Nicolaos (1721). The Healing of Bent Woman. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.6: Velvento. Dormition of the Virgin (1804). The Healing of the Woman who is bleeding. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



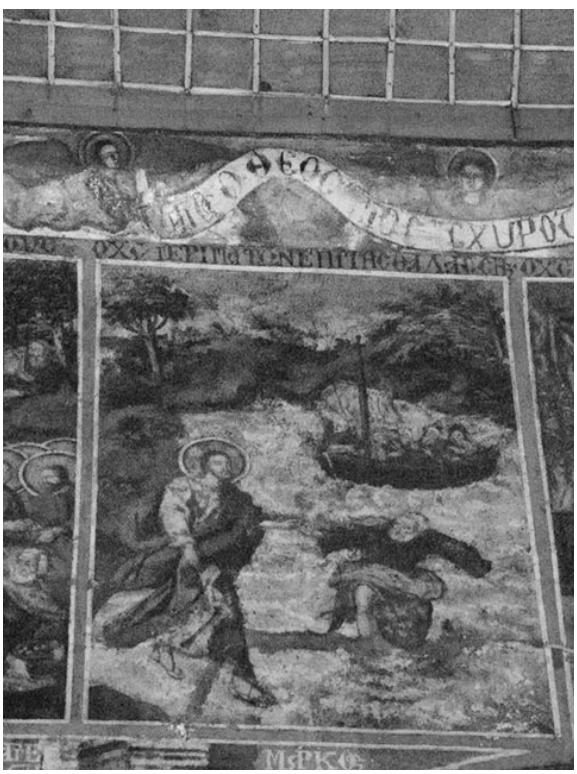
Pl.7: Kozani. Ayios Nicolaos (1721). The Healing of the Demoniacs.
(17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.8: Velvento. Dormition of the Virgin (1804). The Healing of the Man with a withered hand.
(17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.9: Eratyra. Dormition of the Virgin (1763). The Miracle of the Withered Fig Tree. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities)



Pl.10: Velvento. Dormition of the Virgin (1804). Christ is walking on the sea and saves Peter. (17th Ephorate of Byzantine Antiquities).

Γεώργιος Χρ. Τσιγάρας

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΘΡΑΚΗ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΥΨΕΛΗ ΞΑΝΘΗΣ*

Στὸ χωριὸ Κυψέλη τῆς Ξάνθης κατοικοῦν πρόσφυγες ἀπὸ τὴ νότια Ἀνατολικὴ Θράκη, προερχόμενοι ἀπὸ τὸν οἰκισμὸ Ἰμπρὶκ Τεπέ, τὴν ἀρχαία Ἴμβρασο[1]. Οἱ κάτοικοι τοῦ Ἰμπρὶκ Τεπὲ προέρχονταν ἀπὸ τὴν Κιουτέζα[2] τῆς νότιας Ἀλβανίας καὶ ἔφθασαν στὴν περιοχὴ αὐτὴ μετὰ τὴν καταστροφὴ τῆς Μοσχόπολης, τοῦ Βιθυκουκίου καὶ τῆς Κιουτέζας, τὸ ἔτος 1769, γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὶς βιαιότητες τῶν Τουρκαλβανῶν[3]. Μετὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν μεταξὺ Ἑλλάδας καὶ Τουρκίας τὸ 1922, οἱ κάτοικοι ἀρχικὰ πορεύθηκαν πρὸς τὸ Σουφλὶ καὶ ἐγκαταστάθηκαν στὸ Τυχερὸ τοῦ Ἕβρου[4]. Οἱ πλημμύρες τοῦ ποτα-

* Εὐχαριστῶ τὸν Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου κ. Παντελεήμονα γιὰ τὴν ἄδεια ποὺ μοῦ παραχώρησε νὰ μελετήσω καὶ νὰ δημοσιεύσω τὰ κειμήλια τοῦ ναοῦ.

1. Τὸ Ἰμπρὶκ Τεπὲ εἶχε περὶ τοὺς 2.000 κατοίκους μὲ αὐξομειώσεις ἀπὸ τὸ 1872-1920 [Δ. Χρ. Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης (Μεγάλο Ζαλούφι, Ἰμπρὶκ Τεπέ, Μανδρίτσα, Σουλτάνκιοϊ, Ἀμπαλάρ, Παζὰς Ἐρέ, Γιλανλῆ, Ἀλτὶν Τάς, Καράσακλῆ, Καρατζᾶ Χαλήλ*, Α, *Ἱστορικὰ στοιχεῖα γιὰ τοὺς Ἀρβανίτες τῆς Θράκης*, Β, Ἀθήνα 2012, 670. Στὸ ἑξῆς: Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*]. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ Παραδημὴ στὴν Κομοτηνὴ κατάγονται ἀπὸ τὸ Ἀλτὶν Τάς. Βλ. Γ. Α. Πασχαλινός, *Οἱ μεταναστεύσεις τῶν ἑλλήνων Ἀρβανιτῶν στὴ Θράκη. Ἡ περίπτωση τῆς Παραδημῆς Ν. Ροδόπης*, Κομοτηνὴ 2012.

2. Ἡ Κιουτέζα ἦταν ἕνα μικρὸ χωριὸ κοντὰ στὸ Βυθικούκι. Σχετικὰ βλ. Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*, Α, 93-102, 111-129, 184-196· Β, 576-578.

3. Γιὰ τὴν καταστροφὴ τῆς Μοσχόπολης βλ. Ἰωακεὶμ Μαρτινιανός, Μητροπολίτης Ξάνθης, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Μοσχοπόλεως. Α΄. Ἡ Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Τιμίου Προδρόμου κατὰ τὸν ἐν αὐτῇ κώδικα 1630-1875*, Ἀθῆναι 1939, 54-56, 72-79· Ἰωακεὶμ Μαρτινιανός, Μητροπολίτης Ξάνθης, *Ἡ Μοσχόπολις 1330-1930*, ἐν Θεσσαλονίκῃ 1957, 163-190· M.-D. Peyfuss, *Die Druckerei von Moschopolis, 1731-1769. Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida*, (Wiener Archiv für Geschichte des Slaventums und Osteuropas, Veröffentlichungen des Instituts für Ost- und Südosteuropaforschung der Universität Wien, Band 13), Wien-Köln ²1996, 41-46. Ὁ Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*, Α, 39-42, 52-59, σημειώνει ὅτι παρατηρεῖται μιὰ πρώτη φάση μετανάστευσης τὸ 1566 πρὸς τὴν ἀνατολικὴ Θράκη.

4. Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*, Α, 321-328, 353-356, 369-370.

μοῦ Ἕβρου καὶ τὸ ὑγρὸ κλίμα τῆς περιοχῆς τοὺς ἀνάγκασαν νὰ μετοικήσουν, ἕνα μέρος τῶν ὁποίων κατέφυγε στὴν Κυψέλη τῆς Ξάνθης[5].

Οἱ ἀνατολικοθρακιῶτες πρόσφυγες μὲ τὴν ἐγκατάστασή τους στὴν Κυψέλη ἔκτισαν ἕναν πρόχειρο ναὸ καὶ τὸν ἀφιέρωσαν στὴ μνήμη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ὡς ἀνάμνηση τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ στὸ Ἰμπρὶκ Τεπέ, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀνοικοδομηθεῖ τὸ 1837[6]. Ὁ σημερινὸς ναὸς στὴν Κυψέλη κτίστηκε γύρω στὰ 1954, ἐνῶ στὸν περίβολο ὑπάρχει παρεκκλήσιο ποὺ τιμᾶται στὴν Ἀποτομὴ τοῦ Τιμίου Προδρόμου καὶ πάλι ὡς ἀνάμνηση τοῦ ὁμώνυμου μονυδρίου στὸ Ἰμπρὶκ Τεπέ[7].

Σήμερα, φυλάσσονται στὸ Ἱερὸ Βῆμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου φορητὲς εἰκόνες καὶ ξυλόγλυπτα, τὰ ὁποῖα προέρχονται ἀπὸ τὸν ὁμώνυμο ναὸ τοῦ Ἰμπρὶκ Τεπέ. Ἀπὸ τὰ κειμήλια αὐτὰ ἐπιλέχθηκαν δέκα γιὰ νὰ παρουσιαστοῦν στὴν παροῦσα μελέτη. Τὰ κειμήλια αὐτὰ μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ δύο ὁμάδες.

Στὴν πρώτη ὁμάδα ἀνήκει ἕνα σύνολο τριῶν φορητῶν εἰκόνων, οἱ ὁποῖες θεωρῶ ὅτι εἶναι ἔργα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ ἐργαστήριο, καθὼς καὶ πέντε ξυλόγλυπτα κειμήλια ποὺ φέρουν καὶ γραπτὸ διάκοσμο.

Στὴν πρώτη εἰκόνα (Εἰκ. 1) συναπεικονίζονται ὁ μάρτυρας *Τερέντιος* καὶ ὁ νεομάρτυρας *Δῆμος* ὄρθιοι καὶ ὁλόσωμοι. Ἀριστερὰ τοποθετεῖται ὁ ἅγιος Τερέντιος, ἕνας ὥριμος στὴν ἡλικία μάρτυρας ποὺ κρατεῖ σταυρὸ καὶ κλαδὶ φοινικιᾶς, τὸ ὁποῖο ἑλίσσεται στὴν κάθετη κεραία τοῦ σταυροῦ. Ὁ ἅγιος ἀποδίδεται σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία του στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη[8]. Δεξιὰ τοποθετεῖται ὁ καταγόμενος ἀπὸ τὸ Οὐζοῦν Κιοπροῦ τῆς Ἀδριανούπολης νεομάρτυρας Δῆμος, ὁ ὁποῖος μαρτύρησε στὴ Σμύρνη[9]. Εἰκονίζεται ἀγένειος, νὰ φορᾶ ἐνδυμασία μάρτυρα. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας ἀνάμεσα ἀπὸ ἔντονα σχηματοποιημένες νεφέλες διακρίνεται ἡμίσωμος ὁ

5. Δαλάτσης, ὅ.π., 381, 386-392. Ἡ ἐφέστια εἰκόνα τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Προδρόμου τοῦ Ἰμπρὶκ Τεπὲ κατὰ τὴν ἐκκένωση τῆς Θράκης τὸ 1922 τεμαχίστηκε ἀπὸ τοὺς κατοίκους γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ τὴ διασώσουν. Ἕνα κομμάτι βρίσκεται στὴν Ξάνθη, τὸ δεύτερο στὸ χωριὸ Τυχερὸ τοῦ Ἕβρου καὶ τὸ τρίτο πιθανότατα βρίσκεται στὴν Ἤπειρο (Πληροφορία τοῦ ἐφημερίου τοῦ ναοῦ π. Γεωργίου Μαυρομάτη, 2009).

6. Σύμφωνα μὲ ἀναφορὰ τοῦ Ὑποπροξενείου τῆς Ἑλλάδος στὴ Ραιδεστό, στὸ Ἰμπρὶκ Τεπὲ κατοικοῦσαν 2.320 ἀλβανόφωνοι, ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἀνοικοδομήθηκε τὸ 1837, λειτουργοῦσε Ἀστικὴ Σχολὴ μὲ 85 μαθητὲς καὶ Νηπιοπαρθεναγωγεῖο μὲ 35 μαθήτριες (Π. Ἀ. Γεωργαντζῆς, *Προξενικὰ Ἀρχεῖα τῆς Θράκης*, Β΄, Ξάνθη 1999, 430. Πρβλ. Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*, Α, 187-188, Β, 602). Ὁ ναὸς καταστράφηκε ὁλοσχερῶς τὸ 1915 (Δαλάτσης, ὅ.π., 314).

7. Δαλάτσης, *Οἱ Ἀρβανίτες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης*, Α, 314.

8. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετρουπόλει 1909, 195 (Στὸ ἑξῆς: *Ἑρμηνεία*), καὶ Terentius, Pompius und LX Gefährten von Karthago, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8 (1968), 423.

9. Μακαρίου Κορίνθου - Νικοδήμου Ἁγιορείτου - Ἀθανασίου Παρίου, *Συναξαριστὴς Νεομαρτύρων*, Θεσσαλονίκη ²1989, 444-447.

«ἀγωνοθέτης» Χριστὸς νὰ εὐλογεῖ τοὺς μάρτυρές του, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος, μέσα σὲ πλαίσιο ποὺ συνθέτει στεφάνι ἀπὸ κλαδιὰ δάφνης, διαβάζεται ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή: *† Ἡ παροῦσα εἰκών / ἐζωγραφίθη διά συνδρο / μῆς καί δαπανης τοῦ / κυρίου δήμου δημη / τρίου εὐλαβεῖας ἔνε / κα 1840.*

Στὴν εἰκόνα τῶν *ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης* (Εἰκ. 2) ἀκολουθεῖται εἰκονογραφικὸς τύπος, γνωστὸς στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο, οἱ μορφὲς ἀπεικονίζονται ἔχοντας τὸν σταυρὸ στὸ μέσον[10]. Ἡ ἐλαφρὰ στροφὴ τῶν μορφῶν πρὸς τὸν σταυρὸ[11] καὶ ἡ καλύπτρα τῆς κεφαλῆς τῆς ἁγίας Ἑλένης ποὺ πέφτει ἀνοιχτὴ στοὺς ὤμους[12] εἶναι στοιχεῖα ποὺ συνδέουν τὴν εἰκόνα μὲ μεταβυζαντινὰ μακεδονικὰ ἐργαστήρια καὶ ὄχι μὲ ἐργαστήρια κρητικῶν ζωγράφων[13]. Μολονότι ὁ ζωγράφος ἁπλοποιεῖ τὴ βαρειὰ βασιλικὴ ἐνδυμασία τῶν μορφῶν, κρατᾶ τὰ σύμβολα τῆς ἐξουσίας, τὴ μίτρα, τὸ διάδημα καὶ τὸ σκῆπτρο, ὥστε οἱ μορφὲς νὰ διατηρήσουν τὸν μνημειακό τους χαρακτήρα. Ἡ εἰκόνα παρουσιάζει φθορὲς καὶ ἔκπτωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὸ κάτω καὶ δεξιὸ μέρος, ἐνῶ ἐπιζωγραφήσεις διακρίνονται στὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας, ἰδίως στὶς ἐπιγραφὲς τῶν ὀνομάτων τῶν ἱερῶν μορφῶν.

Ὁ ἅγιος Νικόλαος (Εἰκ. 3) εἰκονίζεται ὁλόσωμος, ὄρθιος καὶ μετωπικὸς νὰ κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο καὶ νὰ εὐλογεῖ. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας προβάλλουν μέσα ἀπὸ νεφέλες ὁ Χριστὸς νὰ κρατᾶ εὐαγγέλιο καὶ ἡ Παναγία νὰ κρατᾶ τὸ ὠμοφόριο, ἀποδίδοντας ἔτσι σχετικὴ διήγηση τοῦ βίου τοῦ δημοφιλοῦς αὐτοῦ ἁγίου[14]. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἀκολουθεῖται ἡ καθιερωμένη ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς γεροντικῆς αὐτῆς μορφῆς μὲ τὰ κοντὰ γένεια καὶ τὰ λίγα μαλλιά[15], ἐνῶ ἐνδια-

---

10. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Kl. Wessel, Konstantin und Helena, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 4 (1990), 357-366. Πρβλ. καὶ Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004, 75 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*).

11. Μ. Π. Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 17ου αἰώνα στοὺς ναοὺς τῆς Καστοριᾶς. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς δυτικῆς Μακεδονίας*, Ἀθήνα 2002, 204 (στὸ ἑξῆς: Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες*).

12. Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες*, ὅ.π. 202.

13. Παϊσίδου, ὅ.π. 204.

14. Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, ὅ.π. 95-96.

15. Σχετικὰ βλ. *Ἑρμηνεία*, 154, 267, 291. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1986, 56 (στὸ ἑξῆς: Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*)· Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εἰκόνα Τριῶν Ἱεραρχῶν τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ», *Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν* 19 (1986), 83-98· Κ. Καλαμαρτζῆ-Κατσαροῦ, «Εἰκόνες 16ου - 18ου αἰώνα», *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος*, Ἅγιον Ὄρος 1998, 177-178· Λ. Τ(όσκα), «Ἅγιος Νικόλαος», *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Κατάλογος ἔκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, 158· Γ. Τσιγάρας, «Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια», *Λῆμνος. Ἐκκλησιαστικὴ Κληρονομιά*, Α, Ἀθήνα 2010, 270-271 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια).

φέρον παρουσιάζει ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ δαπέδου καὶ τοῦ τοπίου στὸ βάθος.

Τὰ βημόθυρα (Εἰκ. 4) φέρουν μικτὴ διακόσμηση, γραπτὴ καὶ γλυπτή. Στὸ συμπαγὲς τμῆμα τῶν θυροφύλλων ἀπεικονίζεται ὁ *Εὐαγγελισμός*. Στὸ ἀριστερὸ θυρόφυλλο, μέσα σὲ ἐλλειψοειδὲς πλαίσιο, εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, μιὰ λεπτὴ μορφὴ ποὺ ἀποδίδεται ὄρθια καὶ μὲ ἀνεπτυγμένες τὶς φτεροῦγες. Κρατᾶ κρίνο[16] καί, ἔχοντας τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου, ἀπευθύνεται στὴν ἐπίσης ὄρθια *Θεοτόκο*[17], ποὺ τοποθετεῖται στὸ δεξιὸ θυρόφυλλο, καὶ τῆς μεταφέρει τὸ μήνυμα τῆς ἀπαρχῆς τοῦ σωτηριώδους σχεδίου τοῦ Θεοῦ. Ἡ Παναγία, ποὺ διαβάζει κώδικα ἐπάνω σὲ λεπτὸ ἀναλόγιο, ἔχει πίσω της βαρὺ παραπέτασμα[18], κλίνει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι καὶ φέρει μὲ εὐλάβεια τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στῆθος. Πάνω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο διακρίνεται νεφέλη, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκτοξεύεται δέσμη φωτός, μέσα στὴν ὁποία τοποθετεῖται τὸ Ἅγιον Πνεῦμα στὴ μορφὴ περιστερᾶς[19]. Τὸ ἄνω τμῆμα εἶναι διάτρητο καὶ κοσμεῖται ἀπὸ ἑλισσόμενους βλαστοὺς μὲ ρόδακες, ἐνῶ ἀπὸ τὸ δοχεῖο, ποὺ μοιάζει μὲ κέρας καὶ περιβάλλεται ἀπὸ φύλλα ἀκάνθου, ἐξέρχονται ρόδακες. Ὁ διαχωριστικὸς σταθμὸς φέρει γλυπτὴ διακόσμηση, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑλισσόμενο βλαστό. Ἀνάλογα βημόθυρα συναντᾶ κανεὶς σὲ ναοὺς τοῦ Διδυμοτείχου καὶ τοῦ Σουφλίου τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς καὶ προφανῶς τὸ βημόθυρο ἀπὸ τὸ Ἰμπρὶκ Τεπὲ εἶναι ἔργο ντόπιου ταλιαδόρου, ἴσως Μαδυτινοῦ[20].

---

16. Ὁ κρίνος συμβολίζει τὴν ἁγνότητα τῆς Παναγίας. Ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ἐμφανίζεται στὴ δυτικὴ ζωγραφική, γύρω στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰώνα (Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου στὸν κώδικα Garrett 13, Princeton*, Ἀθῆναι 1992, 45), καὶ φθάνει στοὺς ζωγράφους τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν κρητικῶν ζωγράφων [Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εἰκ. 82· H. Papastavrou, «Le symbolisme de la Colonne dans la scene de l'Annociation», *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 145-160].

17. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe et XVIe siècle*, Paris 1927 (Ἀνατύπωση: 1960), 75-81. Σημειώνεται ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος ἀπαντᾶ συχνὰ σὲ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, ἐνῶ τὸν χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Θεοφάνης, ἀκολουθώντας παράσταση τοῦ Ν. Ρίτζου (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 64).

18. Τὸ παραπέτασμα εἶναι στοιχεῖο τῆς δυτικῆς εἰκονογραφίας καὶ ἀπαντᾶ ὡς ἐπίστεψη θρόνων σὲ ἔργα κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 16ου - 17ου αἰώνα. Σχετικὰ μὲ τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, σ. 17, 128-129, 132, 160, πίν. 64, 86, 93, 94, 243, 246, 301, 337. Πρβλ. ἐπίσης Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης. Θάσος – Ἅγιον Ὄρος – Ξάνθη. Προσέγγιση στὸ ζήτημα τῆς ἐπιβίωσης τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα*, Ξάνθη 2012, σ. 32, σημ. 38 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*).

19. Γιὰ τὴ συμβολικὴ αὐτὴ ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος βλ. Θ. Μ. Προβατάκης, *Τὸ Ἅγιον Πνεῦμα εἰς τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικήν*, Θεσσαλονίκη 1971, σ. 17-31.

20. Λ. Συνδίκα-Λαούρδα – Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα στὸ Διδυμότειχο καὶ στὸ Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 64, 188 (στὸ ἑξῆς: Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*).

Στὸ ἀμφίγραπτο λιτανευτικὸ λάβαρο (Εἰκ. 5) ὁ *ἀναστημένος Κύριος* εἰκονίζεται πάνω ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ σαρκοφάγο, εὐλογεῖ καὶ στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ σταυρό[21]. Γύρω ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο τοποθετοῦνται τέσσερις στρατιῶτες, δύο ἐκ τῶν ὁποίων ἀμήχανοι καὶ ταυτόχρονα ἔκπληκτοι κοιτοῦν πρὸς τὸν ἀναστημένο Χριστό, ἐνῶ δύο ἀπὸ αὐτοὺς κοιμοῦνται. Στὴν ὀπίσθια ὄψη εἰκονίζεται ἡ παράσταση τοῦ *Λίθου* (Εἰκ. 6). Ἡ ξυλόγλυπτη παράσταση στηρίζεται σὲ ἐπίσης ξυλόγλυπτο διάκοσμο μὲ ἀκάνθους καὶ ρόδακες. Ὁ καλλιτέχνης ἐπιλέγει τὸν δυτικὸ τύπο τῆς Ἀνάστασης, ὁ ὁποῖος, ὅπως εἶναι γνωστό, κυκλοφορεῖ εὐρέως ἀπὸ τὸν 16ο μέχρι καὶ τὸν 19ο αἰώνα στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἀνατολῆς[22].

Τὸ σῶμα τοῦ *Ἐσταυρωμένου Χριστοῦ* (Εἰκ. 7) εἶναι ζωγραφισμένο σὲ ξύλο ποὺ ἔχει κοπεῖ ἀκολουθώντας τὴν ἀνατομία τοῦ σώματος. Ὁ Ἐσταυρωμένος κλίνει τὴν κεφαλὴ στὰ ἀριστερὰ ὡς πρὸς τὸν θεατή, τὰ χέρια του εἶναι στιβαρὰ καὶ ἄκαμπτα, ἐνῶ τὰ πόδια του εἶναι προσηλωμένα σὲ δύο καρφιά. Ὁ ζωγράφος δὲν ἀκολουθεῖ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ἄκαμπτα ἰσχία τοῦ Χριστοῦ ποὺ στρέφουν ὅμως στὰ δεξιά[23], ἀπὸ τὴν προσήλωση καὶ τῶν δύο ἰσχίων σὲ ἕνα καρφί, καὶ ἀπὸ τὴν κλίση τῆς κεφαλῆς ἀριστερά[24]. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, κοινὰ στὴν τέχνη τοῦ 19ου αἰώνα, μαζὶ μὲ τὴν ἀτελὴ ἀπόδοση τῆς ἀνατομίας ὑποδεικνύουν ὅτι ὁ ζωγράφος ἐργάστηκε ἔχοντας ὡς πρότυπο ἔργα ποὺ δέχονται ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη.

Ἡ *Θεοτόκος* (Εἰκ. 8) τῶν Λυπηρῶν εἰκονίζεται ὁλόσωμη νὰ στρέφει στὰ δεξιὰ καὶ νὰ φέρει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὴν παρειά[25], ἐνῶ σὲ ἀνάλογη στάση ἀποδίδεται καὶ ὁ ἅγιος *Ἰωάννης ὁ Θεολόγος*[26].

Τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα στὸ σύνολο τῶν παραπάνω ἔργων, ὅπως ὁ βαθὺς

---

21. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 55-56, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

22. Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια, 273-274.

23. Ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ κάμψη τῶν ἰσχίων τοῦ Χριστοῦ ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς μεταβυζαντινῆς εἰκονογραφίας καὶ πρόκειται γιὰ δυτικὴ ἐπίδραση. Σχετικὰ βλ. Θ. Μ. Προβατάκης, *Ἀνέκδοτα βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ κειμήλια τῆς Ἰ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 110-112 (στὸ ἑξῆς: Προβατάκης, *Ἀνέκδοτα βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ κειμήλια*), καὶ Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βιέννης. Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 94, εικ. 74. Πρβλ. ἐπίσης τοὺς Ἐσταυρωμένους στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου (Ζ. Μυλωνά, *Μουσεῖο Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1998, σ. 359, 380, εἰκ. 156, 167) καὶ τῆς Παναγίας Φανερωμένης τοῦ Αἰγίου (Ι. Β. Φριλίγκος, *Ὁ ἁγιογράφος Κωνσταντῖνος Φανέλλης καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα 2005, σ. 159-160, εἰκ. 68). Σχετικὰ βλ. ἐπίσης καὶ Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 48-49.

24. Στὰ μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς περιόδου ὁ Ἐσταυρωμένος ἔχει τὴν κεφαλὴ ὄρθια καὶ μετωπική. Σχετικὰ βλ. Προβατάκης, *Ἀνέκδοτα βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ κειμήλια*, 112.

25. Συχνὰ ἡ Θεοτόκος ἀποδίδεται ἔχοντας τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στῆθος. Βλ. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 49.

26. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, ὅ.π.

καφὲ προπλασμὸς τῶν προσώπων, τὰ γραμμικὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπογραμμίζουν τὴν αὐστηρότητα τῶν μορφῶν, τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου μὲ ἁπαλὲς φωτοσκιάσεις, τὰ ἔντονα σχηματοποιημένα νέφη, ἡ χρήση ἀνοικτῶν χρωμάτων, ἡ ἀπόδοση τοῦ βάθους μὲ χρωματικὲς διαβαθμίσεις –ἀπὸ πάνω γαλάζιο καὶ πρὸς τὰ κάτω ρόδινο–, προσδίδουν αὐστηρότητα καὶ ἱεροπρέπεια στὶς ἱερὲς μορφές, συνηγορώντας στὴν ἀπόδοση τῶν εἰκόνων αὐτῶν σὲ Ἀδριανουπολίτικα ἐργαστήρια ποὺ δραστηριοποιοῦνται στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα στὸν εὐρύτερο χῶρο τῆς Θράκης[27], στὴν ἀνατολικὴ Μακεδονία[28] καὶ στὴ νότια Βουλγαρία[29]. Ὁ ζωγράφος ἢ οἱ ζωγράφοι φαίνεται νὰ κινοῦνται στὰ ὅρια τῶν τύπων τῆς παράδοσης, ἂν καὶ καμιὰ φορὰ φαίνεται νὰ τὴν ξεπερνοῦν, ἐμπλουτίζοντάς την μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τῆς Δύσης[30].

Στὴ δεύτερη ὁμάδα ἐντάσσονται δύο εἰκόνες, τοῦ ἁγίου Μοδέστου καὶ τῆς Δέησης. *Ὁ ἅγιος Μόδεστος* (Εἰκ. 9), πατριάρχης Ἱεροσολύμων[31], ἀπεικονίζεται ὄρθιος καὶ ὁλόσωμος. Εἶναι μιὰ γεροντικὴ μορφὴ μὲ μακριὰ ὀξύληκτη γενειάδα, φορᾶ ἀρχιερατικὰ ἄμφια καὶ στέκεται ἐπάνω σὲ μαρμάρινο ἀναβαθμό. Πίσω, στὸ χρυσὸ βάθος τῆς εἰκόνας τοποθετοῦνται, ἐπάνω σὲ δύο ζεύγη πορφυρῶν κιόνων ἀνάμεσα σὲ νεφέλες, ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς νὰ παραδίδει στὸν ἅγιο εὐαγγέλιο καὶ δεξιὰ ὁ ἀρχάγγελος νὰ κρατᾶ πύρινη ρομφαία καὶ νὰ προσφέρει τὴν ἐπισκοπικὴ μίτρα. Σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιγραφὲς στὸ κάτω μέρος, ἡ εἰκόνα φιλοτεχνήθηκε στὶς 21 Ὀκτωβρίου 1861 ἀπὸ τὸν ζωγράφο *Ἀθανάσιο Μ*. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ, ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἁγίου, τὴν καθιερωμένη ἀπὸ τὴν παράδοση εἰκονογραφία[32], ἀποφεύγει ὅμως τὶς ἐπὶ μέρους σκηνὲς καὶ ἰδίως λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ἀπεικόνιση ζώων, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ἅγιος Μόδεστος θεωρεῖται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία ὡς ὁ προστάτης τῶν ζώων. Προσθέτει ὅμως τοὺς κίονες μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν ἄγγελο, προσδίδοντας ἔτσι μνημειακότητα στὸ θέμα του.

---

27. Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*, 33, 35, 36, 40-42, 46, 93, 95, 99-100, 181-182.

28. Ι. Ζάρρα, «Οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων Δράμας καὶ ὁ ἀπόηχος τοῦ κοινωνικο-πολιτικοῦ κλίματος τοῦ 19ου αἰώνα», *Δ΄ Ἐπιστημονικὴ Συνάντηση «Ἡ Δράμα καὶ ἡ Περιοχή της. Ἱστορία καὶ Πολιτισμός», Περιλήψεις Ἀνακοινώσεων*, Δράμα 2002, 47-49. Μ. Παρχαρίδου, Νομὸς Δράμας, *ΑΔ* 62 (2007) Χρονικὰ Β², 1121-1122 καὶ ἡ ἴδια, Νομὸς Δράμας, *ΑΔ* 63 (2008) Χρονικὰ Β², 1064-1065, 1066, 1067-1070. Εὐχαριστῶ τὴ συνάδελφο καὶ φίλη Μαγδαληνὴ Παρχαρίδου γιὰ τὶς βιβλιογραφικὲς ὑποδείξεις.

29. Βλ. Ε. Μουτάφωφ – Ι. Γκέρκοβα – Α. Κουγιουμτζίεφ – Ε. Ποπόβα – Ε. Γκένοβα – Δ. Γόνης, *Ἕλληνες ἁγιογράφοι στὴ Βουλγαρία μετὰ τὸ 1453*, Σόφια 2008, 58, 61-65, 96, 111, 112, 114-117, 120-123. Εἰκ. 246-266.

30. Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*, 51.

31. Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια, 292.

32. *Ἑρμηνεία*, 155, 170, 268.

Στὸ ἄνω μέρος τῆς δίζωνης εἰκόνας (Εἰκ. 10) τοποθετεῖται τὸ θέμα τῆς *Δέησης* καὶ στὸ κάτω ἀριστερὰ ὁ ἔφιππος *ἅγιος Γεώργιος*, στὸ μέσον οἱ ἰαματικοὶ ἅγιοι Κοσμᾶς, Παντελεήμων καὶ Δαμιανὸς καὶ δεξιὰ ὁ ἔφιππος ἅγιος Δημήτριος. Ὅσον ἀφορᾶ στὴ δομὴ τῆς εἰκόνας, εἶναι ἐμφανὲς ὅτι ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει χάρτινη εἰκόνα[33].

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη στὶς παραπάνω δύο εἰκόνες παρατηρεῖται ὅτι τὰ μεγάλα, εὔσαρκα καὶ στρογγυλὰ πρόσωπα ποὺ προσδίδουν πλαδαρὸ χαρακτήρα στὶς μορφές, ὁ βαθυκάστανος προπλασμός, ἡ ἐκτεταμένη χρήση τοῦ χρυσοῦ χρώματος στὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους, τὰ χρυσᾶ κοσμήματα καὶ ἄνθη στὰ ἄμφια τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Μοδέστου, καθὼς καὶ ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου *Ἀθανασίου Μ.* ποὺ ἀπαντᾶ καὶ σὲ ἀνάλογη τοῦ *Δημητρίου Β.*[34], ὁδηγοῦν στὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στὸ β' μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα καὶ στὴν ἀπόδοσή της σὲ ζωγράφο ποὺ συνδέεται καλλιτεχνικὰ μὲ ἐργαστήρια τῆς Αἴνου[35]. Ἡ ἀπόδοση τῶν εἰκόνων τῆς ὁμάδας αὐτῆς ὑποδηλώνει ζωγράφο μὲ λόγιες καταβολὲς ποὺ δέχεται ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴ Δύση, ἴσως καὶ ἀπὸ ρωσσικὲς εἰκόνες[36].

Συμπερασματικά, ἀναφέρεται ὅτι ἡ παρουσίαση τῶν κειμηλίων αὐτῶν ἔρχεται νὰ προστεθεῖ σὲ μελέτες ποὺ δημοσιεύτηκαν τὴν τελευταία δεκαετία καὶ ἀφοροῦν τὰ καλλιτεχνικὰ ἐργαστήρια ποὺ δραστηριοποιοῦνταν στὴν ἀνατολικὴ Θράκη κατὰ τὸν 19ο αἰώνα, ἀναδεικνύοντας καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ πολιτιστικὸ πρόσωπο τῶν Ἀνατολικοθρακιωτῶν πρὶν ἀπὸ τὴ δραματικὴ ἐκκένωση τῆς Θράκης ἀπὸ τοὺς γηγενεῖς ἑλληνικοὺς ρωμέικους πληθυσμούς[37].

---

33. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα χαρακτικὰ 1665-1899*, Ι-ΙΙ, Ἀθήνα 1986 καὶ Α. Τούρτα, «Ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων τὸ 19ο αἰ. καὶ τὰ χαλκογραφικά τους πρότυπα: Ἡ περίπτωση τῶν εἰκόνων τῆς Θεσσαλονίκης», *Μεταβυζαντινὰ Χαρακτικά*, Πρακτικὰ Ἡμερίδας, Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ, 10 Νοεμβρίου 1995, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86.

34. Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Ἰω. Περράκης, «Αἰνῖτες ζωγράφοι τὸν 19ο αἰώνα», *Α΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης*, Πρακτικά, Ἀθήνα 2009, 366-367 (στὸ ἑξῆς: Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνῖτες ζωγράφοι).

35. Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*, 67, 73, 75. Πρβλ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνῖτες ζωγράφοι, 361-380· Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, «Δύο εἰκόνες τοῦ Αἰνίτη ζωγράφου Κυριαζῆ Λασκαράκη στὸ Παγονέρι Δράμας», *Περὶ Θράκης* 6 (2007-2009), 163-178.

36. Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*, 81, 182-183. Πρβλ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνῖτες ζωγράφοι, 365.

37. Βλ. Δ. Ἀ. Μαυρίδης, *Ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Θράκης, 1875-1925*, Ξάνθη 2006, σσ. 39-58, 97-100.



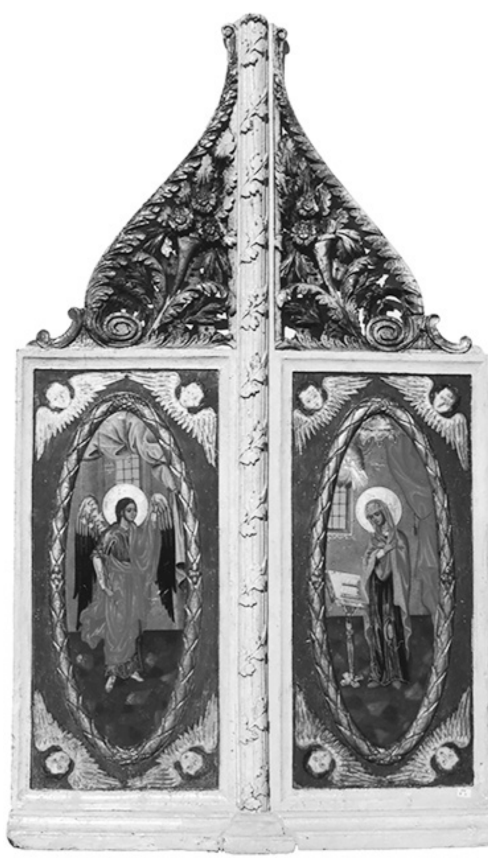
Εἰκ. 1. Κυψέλη Ξάνθης. Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ ἅγιοι Τερέντιος καὶ Δῆμος.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).



Εἰκ. 2. Κυψέλη Ξάνθης. Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντίνος καὶ Ἑλένη.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).



Εἰκ. 3.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Ὁ ἅγιος Νικόλαος.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).



Εἰκ. 4.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Τὰ βημόθυρα.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).

Εἰκ. 5.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Λιτανευτικὸ λάβαρο.
Ἐμπρόσθια ὄψη
μὲ τὴν παράσταση
τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).





Εἰκ. 6.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Λιτανευτικὸ λάβαρο.
Ὀπίσθια ὄψη
μὲ τὴν παράσταση
τοῦ Λίθου.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).

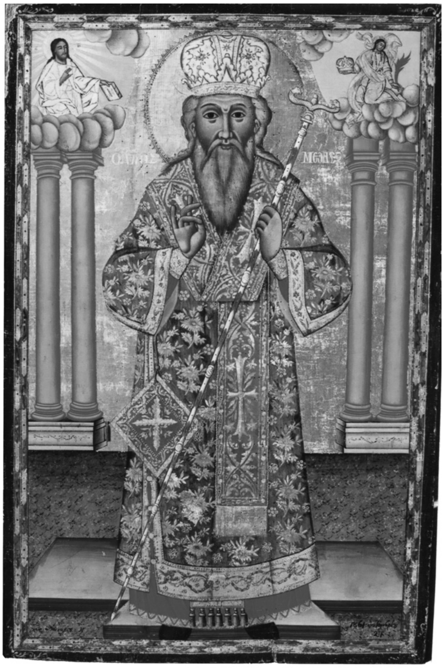


Εἰκ. 7.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Ὁ Ἐσταυρωμένος Χριστός.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).



Εἰκ. 8.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Τὰ Λυπηρά.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).

Εἰκ. 9.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Ὁ ἅγιος Μόδεστος.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).





Εἰκ. 10.
Κυψέλη Ξάνθης.
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου.
Δίζωνη εἰκόνα
μὲ τὴ Δέηση
καὶ ἁγίους.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2009).

Ευγενία Χαλκιά, Αντώνης Μπεκιάρης, Αντώνης Τσάκαλος

ΑΓΝΩΣΤΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΙΜΒΡΟ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΧΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΦΩΤΙΟΥ

Οι φορητές εικόνες που υπάρχουν στην Ίμβρο αποτελούν το μοναδικό δείγμα θρησκευτικής ζωγραφικής στο νησί[1]. Κοσμούν τα τέμπλα των εννέα λειτουργούντων σήμερα ενοριακών ναών[2], ενώ πολύ περισσότερες είναι αποθηκευμένες στους γυναικωνίτες των παραπάνω εκκλησιών, ή τοποθετημένες σε διάφορα σημεία των πλαγίων κλιτών τους[3]. Όλες οι τελευταίες προέρχονται από παλαιότερους ναούς που προφανώς υπήρχαν στο νησί, αλλά και από τα μοναστήρια, κυρίως μετόχια του Αγίου Όρους, τα οποία διαλύθηκαν στη δεκαετία του 1940 από την Τουρκική κυβέρνηση[4]. Σε αυτές τις εικόνες προστέθηκαν αργότερα, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960, και οι εικόνες των εκατοντάδων ιδιωτικών παρεκκλησίων – αφιερωμάτων πιστών – που υπήρχαν στις εξοχές ολόκληρης της Ίμβρου[5] και τα οποία επίσης διαλύθηκαν και κατεδαφίστηκαν,

---

Συντομογραφίες περιοδικών:

ΔΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

1. Είναι αξιοσημείωτη η παντελής έλλειψη τοιχογραφικού διακόσμου στις εκκλησίες της Ίμβρου, οι οποίες στη σημερινή τους μορφή είναι έργα των τελευταίων δύο αιώνων. Δεν σώζεται επίσης κανένας ακέραιος ναός βυζαντινής ή πρώιμης μεταβυζαντινής εποχής, ο οποίος ενδέχεται να διέθετε τοιχογραφίες. Βλ. σχετικά Ε. Χαλκιά, «Στοιχεία για την παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Ίμβρο», ΔΧΑΕ ΙΘ΄ (1996-1997), 351-367 (στο εξής: Χαλκιά, Στοιχεία).

2. Για τους ενοριακούς ναούς της Ίμβρου βλ. Ε. Χαλκιά, «Οι ενοριακοί ναοί της Ίμβρου», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 10 (1993-1994), 289-325 (στο εξής: Χαλκιά, Ενοριακοί ναοί).

3. Αρκετές εικόνες, και μάλιστα αξιόλογες, φυλάσσονται επίσης στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Ιεράς Μητροπόλεως Ίμβρου και Τενέδου.

4. Για τα μετόχια των αγιορείτικων μονών στην Ίμβρο, τρία της Λαύρας και ένα της Κουτλουμουσίου, των οποίων η ίδρυση ανάγεται στους ύστερους βυζαντινούς χρόνους, βλ. Μ. Καράς, *Η νήσος Ίμβρος. Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν της*, *Ανάλεκτα Βλατάδων* (48), Θεσσαλονίκη 1987, 211-214 (στο εξής: Καράς, *Νήσος Ίμβρος*). Χαλκιά, Στοιχεία, 364-365. Ε. Χαλκιά, «Το μετόχι της Μονής Κουτλουμουσίου στην Ίμβρο: Πρώτη προσέγγιση», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 13 (1999-2000), 65-96 (στο εξής: Χαλκιά, Μετόχι).

5. Για τα εξωκκλήσια της Ίμβρου βλ. Καράς, *Νήσος Ίμβρος*, 220-231. Χ. Καλαϊτζής,

στο πλαίσιο του λεγόμενου «προγράμματος διάλυσης» που εφαρμόστηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1960.

Μεταξύ των περισσότερων από τις χίλιες εικόνες που βρίσκονται στους ναούς του νησιού δεν υπάρχουν έργα βυζαντινής ή πρώιμης μεταβυζαντινής εποχής, εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις. Οι περισσότερες εικόνες χρονολογούνται στον 18ο αιώνα, ενώ κυριαρχούν κυριολεκτικά εκείνες του 19ου. Η αύξηση στις παραγγελίες ή και στην παραγωγή φορητών εικόνων στο νησί συμπίπτει χρονολογικά με την ίδρυση νέων εκκλησιών, αποτέλεσμα προφανώς της ανάπτυξης της οικονομίας που παρατηρείται γενικά στις ελληνικές κοινότητες που ζούσαν στα όρια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, μετά την υπογραφή των συνθηκών του Πασσάροβιτς (1718) και Κιουτσούκ Καϊναρτζί (1774)[6]. Στην Ίμβρο ειδικά, η ίδρυση νέων ναών στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα οφείλεται στην πρωτοβουλία ενός φωτισμένου ιεράρχη, του Νεοφύτου Α′ (1762-1785), ο οποίος προσπάθησε να βάλει τα πρώτα θεμέλια της εκπαίδευσης στο νησί και φρόντισε για την πρόοδο του τόπου[7]. Η οικονομική ανάπτυξη του νησιού εξάλλου κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα[8], οδήγησε και στην σταδιακή αύξηση των παραγγελιών φορητών εικόνων για τις ανάγκες των ενοριακών ναών, οι οποίοι είτε κτίζονται εξ αρχής την εποχή αυτή είτε ανακαινίζονται και εμπλουτίζονται με εικόνες και λειτουργικές ξυλόγλυπτες κατασκευές[9]. Συνηθίζεται άλλωστε η παρουσία καλών τεχνιτών και ζωγράφων σε κάθε τόπο να ακολουθεί την πρόοδό του. Ανάλογα φαινόμενα παρατηρούνται και σε άλλα νησιά του Βορειοανατολικού Αιγαίου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη Λέσβο, έναν χώρο όπου διασταυρώνονται οι θαλάσσιοι εμπορικοί δρόμοι και διευκολύνεται η μετακίνηση πληθυσμών και μεμονωμένων ατόμων[10].

Η ζωγραφική φορητών εικόνων της Ίμβρου συνδέεται άμεσα με τα ζωγρα-

---

Μητροπολίτης Μύρων, *Οι εκκλησίες και τα ξωκκλήσια της Ίμβρου. Η θρησκευτικότητα και η λαϊκή παράδοση του νησιού*, Αθήνα 1998 (στο εξής: Καλαϊτζής, *Εκκλησίες*).

6. Πρβλ. Σπ. Ασδραχάς, *Ελληνική Οικονομική Ιστορία. ΙΕ′-ΙΘ′ αιώνας*, 1, Αθήνα 2003, 240-241, 464 και 497-498.

7. Β. Ατέσης, «Η Ιερά Μητρόπολις Ίμβρου και Τενέδου ανά τους αιώνες», *Εκκλησία και Θεολογία* ΙΙ (1981), 466-469. Καράς, *Νήσος Ίμβρος*, 169. Χαλκιά, Ενοριακοί ναοί, 290.

8. Η οικονομική ανάπτυξη κατά τη εποχή αυτή συνδέεται με την επάνοδο στο νησί των ξενιτεμένων στη Μικρά Ασία Ιμβρίων, των αποκαλούμενων *Ανατολιτών* στην τοπική παράδοση: Γ. Ξεινός, «Αναζητώντας την ιστορική πορεία της αποδημίας των Ιμβρίων κατά τον 20ο αιώνα και τον χάρτη των παροικιών τους», *Πρακτικά Συμποσίου: Η αποδημία των Ιμβρίων κατά τον 20ο αιώνα και οι παροικίες τους*, Θεσσαλονίκη 1990, 11-12.

9. Χαλκιά, Ενοριακοί ναοί, 294-298.

10. Ε. Δρακοπούλου, «Δρόμοι της θρησκευτικής ζωγραφικής στο Βορειοανατολικό Αιγαίο», στο: *Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες). Μία αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο: Ε′ Συνέδριο Ιστορίας* (επιμ. Π. Κιτρομηλίδης, Π. Μιχαηλάρης), Αθήνα 2007, 381-400 (στο εξής: Δρακοπούλου, Δρόμοι).

φικά ρεύματα που αναπτύσσονται στον χώρο της Βορείου Ελλάδας και κυρίως του Αγίου Όρους. Η Ίμβρος είχε ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο ισχυρούς πνευματικούς δεσμούς με το σημαντικότερο μοναστικό και καλλιτεχνικό κέντρο της ορθοδοξίας, μέσω των μετοχίων που υπήρχαν στο νησί. Φυσικό ήταν συνεπώς η προμήθεια των εικόνων να γινόταν από τα εργαστήρια του Αγίου Όρους, χωρίς να αποκλείεται και η επιτόπια παραγωγή στο νησί από ζωγράφους, μοναχούς των αγιορείτικων μετοχίων, που έφερναν στην Ίμβρο και την οικεία σε αυτούς θρησκευτική τέχνη, η οποία κάθε φορά προσαρμοζόταν ανάλογα με την εξέλιξη της ζωγραφικής του κέντρου αλλά και την παιδεία καθενός από αυτούς.

Αρκετές από τις εικόνες, κυρίως του 19ου αιώνα, αλλά και παλαιότερες, του 18ου, φέρουν υπογραφές. Συναντούμε συχνά, ιδίως στις δεσποτικές εικόνες των ενοριακών ναών, υπογραφές Ιωσαφαίων ζωγράφων[11], Γαλατσιάνων[12], Καρπενησιωτών[13], αλλά και άλλων οι οποίοι εντάσσονται στο κλίμα της αγιορείτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, τον Κοσμά τον Λήμνιο[14] και τον Δαβίδ από τη Σελινίτζα της Αλβανίας[15], και της οποίας χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η στροφή προς τα παλαιολόγεια πρότυπα[16]. Ξεχωρίσαμε και παρουσιάζουμε δύο από τους

11. Βλ. Γ. Τσιγάρας, *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004, 182, 256, 257. Ν. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 24-25, όπου προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής: Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*).

12. Βλ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 22, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

13. Έργο τους είναι όλες οι δεσποτικές εικόνες του ενοριακού ναού της Αγίας Μαρίνας στο Σχοινούδι, με ενυπόγραφη (*αωλδ' Ιωάσαφ Νικηφόρου*) εκείνη της ομώνυμης αγίας. Αναφορά τους βλ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 66-67, εικ. 9, όπου εκ παραδρομής σημειώνεται ότι οι εικόνες προέρχονται από τον παλαιό μητροπολιτικό ναό του Κάστρου.

14. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 115 (στο εξής: Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2).

15. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830) με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής*, τ. 1, Αθήνα 1987, 235-237 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1). Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830), τ. 3, Αθήνα* 2011, 229 (στο εξής: Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 3).

16. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 105-109. Ε. Κυριακούδης, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιο Όρος, το 18ο αιώνα. Αισθητικές αναζητήσεις και τεχνοτροπικά ρεύματα», στο *Θεσσαλονικέων Πόλις* (τετραμηνιαία Θεσσαλονίκεια έκδοση), 4 (2001), 143-190. Ε. Τσιγαρίδας, «Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος», στο *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου 28-29 Μαΐου 1999* (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 319-342 (στο εξής: Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές τάσεις). Μ. Βασιλάκη, Ι. Ταβλάκης, «Εικόνες του 18ου και του 19ου αιώνα», στο: *Κειμήλια Πρωτάτου*, Β', Άγιον

πρωϊμότερους ζωγράφους, οι οποίοι υπογράφουν σημαντικό αριθμό αξιόλογων εικόνων, διάσπαρτων σε ολόκληρο το νησί. Ωστόσο δεν διαθέτουμε πληροφορίες για την ύπαρξη έργων τους σε άλλες περιοχές, ούτε για τον βίο τους. Πρόκειται για τον Πέτρο Χίο, τα ενυπόγραφα έργα του οποίου ανάγονται στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, καθώς και τον Φώτιο, σύγχρονο του Πέτρου, η υπογραφή του οποίου συναντάται και στις επόμενες δεκαετίες.

Για τον Πέτρο διαθέτουμε ενδεχομένως μία μνεία. Αναφέρεται ότι ο Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, ο οποίος γεννήθηκε στο Γλυκύ της Ίμβρου το 1772, διδάχθηκε τα πρώτα γράμματα από έναν πρακτικό δάσκαλο, ονόματι Πέτρο εκ Χίου[17]. Δεν αποκλείεται να πρόκειται για τον, εγγράμματο ασφαλώς, ομώνυμο ζωγράφο, τα έργα του οποίου χρονολογούνται ακριβώς την εποχή κατά την οποία θα είχε ξεκινήσει να διδάσκεται τα πρώτα του γράμματα ο Βαρθολομαίος. Ας σημειωθεί ότι από τις οκτώ εικόνες με την υπογραφή του Πέτρου Χίου, η παλαιότερη φέρει τη χρονολογία 1778 και η νεότερη 1786[18]. Είναι πιθανόν λοιπόν ο ζωγράφος να έχει εγκατασταθεί στην Ίμβρο[19] κατά το διάστημα αυτής της οκταετίας και να εκτελεί εκεί τις παραγγελίες που δέχεται.

Η παλαιότερη εικόνα, του αγίου Χαραλάμπους (*1778 [...]αρίου 13. Χείρ Πέτρου*), φυλάσσεται σήμερα στον ενοριακό ναό Κοίμησης Θεοτόκου στο Γλυκύ και προέρχεται από το μοναστήρι του Ταξιάρχη, μετόχι της Μονής Κουτλουμουσίου[20] (Εικ. 1). Ο ζωγράφος υπογράφει απλώς με το όνομά του, Πέτρος, χωρίς το επίθετο που προσδιορίζει τον τόπο καταγωγής του. Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο, όπως προκύπτει από χαρακτηριστικά στοιχεία που συναντώνται και στα επόμενα έργα με την πληρέστερη υπογραφή του: ο τρόπος που αποδίδονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και κυρίως η λεπτή και μακριά μύτη, το τόξο των φρυδιών, τα στικτά κοσμήματα των φωτοστεφάνων, το κόκκινο ζωγραφιστό πλαίσιο είναι κοινά σε όλες τις εικόνες που φέρουν την υπογραφή του Πέτρου. Εικονογραφικά ο ζωγράφος ακολουθεί τον παραδοσιακό τύπο του αγίου, όπως συμβαίνει και στις δύο δεσποτικές εικόνες, του Χριστού και της Θεοτόκου από την Αγία Μαρίνα του Κάστρου. Η πρώτη, με την προσωνυμία *Ο Παντοκράτωρ και Σωτήρ του κόσμου* είναι του 1786 (*αψπστ΄ δεκεμβρίου λ΄ / χειρ Πέτρου Χίου*) (Εικ. 2). Η εικόνα

Όρος 2004, 283-328. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 17-32.

17. Δ. Στρατής, *Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός (1772-1851). Βιογραφία-Εργογραφία*, Θεσσαλονίκη 1999, 25.

18. Περιοριζόμαστε στην παρουσίαση μόνο των ενυπόγραφων έργων του ζωγράφου, παρόλο που είναι πολύ πιθανόν να μπορούν να του αποδοθούν και ορισμένα άλλα στα οποία αναγνωρίζονται τα χαρακτηριστικά της τέχνης του.

19. Για τη μετακίνηση των ζωγράφων την εποχή αυτή βλ. ενδεικτικά Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 18.

20. Χαλκιά, Μετόχι, 76, αρ. 5, εικ. 10.

αυτή, από τα οψιμότερα έργα του ζωγράφου στην Ίμβρο, συμπυκνώνει όλα τα τεχνοτροπικά στοιχεία της τέχνης του, όπως τον ανοικτό ρόδινο προπλασμό των προσώπων, με τους σκουρόχρωμους σκιοφωτισμούς που ξεκινούν από το ύψος των ματιών και περιτρέχουν όλο το διάγραμμα του προσώπου, την έλλειψη λεπτών λευκών γραμμών με τις οποίες δηλώνονται τα φώτα, το έντονο κόκκινο-κιννάβαρι των χειλιών και τη γραμμική απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων. Χαρακτηριστικός επίσης είναι ο τρόπος που ζωγραφίζει τα φρύδια, τα οποία συσπώνται και σχηματίζουν καμπύλη που διασταυρώνεται με την κορυφή της ιδιαίτερα μακριάς και λεπτής μύτης των μορφών. Κοινά χαρακτηριστικά ακόμη είναι η στικτή και εμπίεστη διακόσμηση των φωτοστεφάνων, καθώς και τα κόκκινα μετάλλια με τα συμπιλήματα IC XC, τυπικό γνώρισμα των αγιορείτικων εργαστηρίων της εποχής[21]. Στο ίδιο κλίμα εντάσσεται και η, κατά ένα χρόνο νεότερη (1785), εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας, αφιέρωμα του διακόνου Παϊσίου (*ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ / ΠΑΙΣΙΟΥ ΔΙΑΚΟ /ΝΟΥ ΑΨΠΕ / ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ Θ΄ / Χειρ Πέτρου Χίου* (Εικ. 3-4).

Τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά, αλλά σε αυστηρότερο ύφος, συναντούμε και σε μία πρωϊμότερη (1782) εικόνα με το ίδιο θέμα, την Παναγία Οδηγήτρια, με την προσωνυμία *Πορταΐτισσα*, αφιέρωμα κάποιου πιστού ονόματι Κωνσταντίνου *(+ δέησις του δούλου του Θεού [Κωνστα]ντινου..... αψπβ΄ χειρ Πέτρου Χίου*). Η εικόνα βρίσκεται στον ναό Κοίμησης Θεοτόκου στο χωριό Άγιοι Θεόδωροι και προέρχεται πιθανώς από το μοναστήρι του Αγίου Κωνσταντίνου, μετόχι της Μονής Μεγίστης Λαύρας. Μία άλλη εικόνα, με την επιγραφή *η Πορταΐτισσα των Ιβήρων*, μεταγενέστερη κατά ένα χρόνο από την προηγούμενη ομώνυμή της, συμπεριλαμβάνεται στις εικόνες που φυλάσσονται στον γυναικωνίτη του μητροπολιτικού ναού της Παναγίας και προέρχονται από τον ενοριακό ναό και τα διαλυμένα εξωκκλήσια του Κάστρου. Ακολουθεί τον ίδιο ακριβώς εικονογραφικό τύπο και το ίδιο ύφος με την προηγούμενη και φέρει αφιερωτική επιγραφή, στην οποία αναφέρεται και το έτος κατασκευής της, 1783 (*Δέησις της δούλης του Θεού / Αγγελείνας πρεσβυ / τέρας αψπγ΄*). Από την υπογραφή του ζωγράφου σώζεται μόνο η λέξη *Χείρ* και το αρχικό γράμμα *Π*, ενώ τα υπόλοιπα γράμματα του ονόματος έχουν καλυφθεί από μεταγενέστερο γραπτό πλαίσιο (Εικ. 5). Στις μορφές του Χριστού και της Παναγίας συνοψίζονται όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Πέτρου Χίου, παρατηρούνται όμως μικρές διαφορές ως προς τα προηγούμενα έργα του, όπως τα γραπτά άνθινα κοσμήματα στους φωτοστεφάνους της Παναγίας και του Χριστού και τα

---

21. Βλ. ενδεικτικά τις εικόνες του αγίου Δημητρίου στη Μονή Ιβήρων, του ένθρονου Χριστού στη Σκήτη της Αγίας Άννας, του αγίου Μοδέστου στη Μονή Κουτλουμουσίου (*Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, 153, 158, 167) του αγίου Στυλιανού στη συλλογή Ρ. Ανδρεάδη (Α. Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Μιλάνο 2002, 240, αρ. 59, στο εξής: Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος-18ος*).

χρυσά άστρα που διακοσμούν το γαλάζιο βάθος της εικόνας. Τα τελευταία αυτά όμως δεν εμποδίζουν την απόδοση της εικόνας στον Πέτρο Χίο, εφόσον επαναλαμβάνονται και στην εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου, ενυπόγραφο έργο του ζωγράφου, του έτους 1782 (*αψπβ΄ απριλίου … χείρ Πέτρου Χίου*), το οποίο προέρχεται από το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου, μετόχι της Μονής Μεγίστης Λαύρας[22] και φυλάσσεται στον γυναικωνίτη- εικονοφυλάκιο του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στο Σχοινούδι.

Την προσήλωση του Πέτρου στους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους συναντούμε και στην κεντρική μορφή της αγίας Μαρίνας, η οποία περιβάλλεται από εννέα εικονίδια με σκηνές του βίου της (Εικ. 6). Η εικόνα που ζωγραφίστηκε το 1785, όπως μαρτυρεί η σχετική επιγραφή (*ΧΕΙΡ ΠΕΤΡΟΥ ΧΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΨΠΕ΄ Ιανουαρίου*), κοσμούσε το τέμπλο του ομώνυμου ενοριακού ναού του Κάστρου και σήμερα φυλάσσεται στον γυναικωνίτη του μητροπολιτικού ναού. Η σημασία της έγκειται στο ότι οι μικρογραφικές σκηνές που περιλαμβάνει μας παρέχουν νέα στοιχεία για τις επιλογές του ζωγράφου ως προς την απόδοση του φυσικού τοπίου και του αρχιτεκτονικού βάθους. Τα μνημειώδη μπαρόκ κτήρια και η προοπτική του τοπίου πίσω από την ολόσωμη κεντρική μορφή της αγίας αποτελούν χαρακτηριστικά δυτικά στοιχεία, τα οποία εισάγονται, κυρίως μέσω των χαρακτικών, στη ζωγραφική των αγιορείτικων εργαστηρίων του 18ου αιώνα[23].

Η τελευταία εικόνα με την υπογραφή του ζωγράφου (*+ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΔΙ / ΑΜΑΝΤΗ ΛΟΓΟΘΕΤΟΥ / ΕΝ ΕΤΗ αψπστ΄ / ΜΑΡΤΙΟΥ Κ΄ / ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΠΕΤΡΟΥ* / ΧΙΟΥ) βρίσκεται στο τέμπλο του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Άγιοι Θεόδωροι (Εικ. 7). Παριστάνει την Παναγία, ένθρονη βρεφοκρατούσα, με την προσωνυμία *Κυρία των Αγγέλων*[24]. Η αυστηρή μετωπική στάση των δύο μορφών, πιστών στην καθιερωμένη εικονογραφία του τύπου, αποτελεί πάγια επιλογή του ζωγράφου, ενώ το είδος του θρόνου, με τα ρομβόσχημα κοσμήματα στη βάση και τα εξεζητημένα μπαρόκ φυτικά μοτίβα στο ερεισίνωτο, αποτελεί ένα ακόμη τυπικό στοιχείο της αγιορείτικης ζωγραφικής της εποχής[25].

---

22. Για το μετόχι του Αγίου Γεωργίου βλ. Καράς, *Νήσος Ίμβρος*, 212. Καλαϊτζής, *Εκκλησίες*, 222-223.

23. Ε. Τσιγαρίδας, «Περί των φορητών εικόνων της Μονής», στο: *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου* (επ. επιμ. Ε. Τσιγαρίδας), Άγιον Όρος 2011, 46. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 19-21.

24. Για την προσωνυμία Κυρία των Αγγέλων, από τις συχνότερες που συνοδεύει παραστάσεις ένθρονης Παναγίας, χωρίς όμως να συνδέεται αναγκαστικά με συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 24-26, αρ. 11. Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος-18ος*, 260-263, αρ. 67.

25. Ανάλογους θρόνους βλ. στην εικόνα του αγίου Νικολάου, έργο του Ζωρζή Χίου του 1740 (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 299, εικ. 168), στην εικόνα του αγίου Σπυρίδωνος στη

Από τη σύντομη παρουσίαση των έργων του Πέτρου Χίου φαίνεται ότι ο ζωγράφος εντάσσεται πλήρως στην τάση της τέχνης των αγιορείτικων εργαστηρίων του 18ου αιώνα που ακολουθεί την παράδοση του Διονυσίου εκ Φουρνά. Ανεξαρτήτως αν οι εικόνες της Ίμβρου κατασκευάστηκαν στο νησί ή εισήχθησαν από το Άγιον Όρος, βέβαιο είναι ότι ο Πέτρος μαθητεύει εκεί. Δεν αποκλείεται να εργάσθηκε δίπλα στον συντοπίτη του Μητροφάνη Χίο, ο οποίος δραστηριοποιείται στο Όρος κατά το τρίτο τέταρτο του 18ου αιώνα[26] και του οποίου ορισμένα έργα παρουσιάζουν στενές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με τα έργα του Πέτρου[27]. Αξιοσημείωτο είναι ότι Χιώτες ζωγράφοι δραστηριοποιούνται κατά τον 18ο αιώνα στο Άγιο Όρος, αλλά και σε άλλες περιοχές, γεγονός που συνδέεται με την οικονομική άνθηση του νησιού[28]. Στην χορεία αυτή των ζωγράφων εντάσσεται και ο Πέτρος, έργα του οποίου λανθάνουν πιθανότατα και εκτός Ίμβρου.

Σύγχρονος του Πέτρου Χίου είναι ο ζωγράφος Φώτιος[29], τα ενυπόγραφα έργα του οποίου χρονολογούνται μεταξύ 1782-1809[30]. Με βάση τις επιγραφικές μαρτυρίες των εικόνων που φιλοτέχνησε γνωρίζουμε ότι είναι ιερέας, ενώ σε

Μονή Βατοπαιδίου του 1816 (Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές τάσεις, 37, εικ. 9) και στην εικόνα του Χριστού Αμπέλου στη Μονή Καρακάλλου (Π. Παπαδημητρίου, A. Trifonova, «Εικόνες του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα», στο: *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, 348-350, αρ. 101, εικ. 176 (στο εξής: Παπαδημητρίου-Trifonova, Εικόνες).

26. Παπαδημητρίου-Trifonova, Εικόνες, 329, 341-352, 370-387.

27. Πρβλ. τις δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Θεοτόκου από την Αγία Μαρίνα Κάστρου (εικ. 2 και 3) με αντίστοιχες της Μονής Καρακάλλου: Παπαδημητρίου-Trifonova, Εικόνες, 370-375, αρ. 110-111, εικ. 186-187.

28. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 121. Δρακοπούλου, *Αναλυτικοί πίνακες των Ελλήνων ζωγράφων και των έργων τους*, Αθήνα 2008, 166-167. Δρακοπούλου, Δρόμοι, 386.

29. Σύντομη παρουσίαση του ζωγράφου και ιερέα Φώτιου γίνεται στο Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, 453. Του ίδιου ζωγράφου, σύμφωνα με το σχετικό λήμμα, είναι επίσης η εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου στον ναό Αγίας Τριάδας στη Μύρινα Λήμνου, ενώ του αποδίδονται οι εικόνες του Ιωάννη Προδρόμου (1778) και της Δέησης, στον ίδιο πάντοτε ναό. Στο έργο του Φωτίου συμπεριλαμβάνονται τρεις ακόμη εικόνες, του ένθρονου Χριστού με προφήτες, του Μεγάλου Βασιλείου και του Θεοδώρου Βυζαντίου, στον ναό Αγίων Θεοδώρων στην πόλη της Μυτιλήνης (Ιάκωβου Γ. Κλεομβρότου, *Mytilena Sacra*, Γ', Θεσσαλονίκη 1976, 121). Σημειώνεται ότι η εικόνα του αγίου Νικολάου, του 1816, η οποία λανθασμένα αποδίδεται στον ζωγράφο (Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, 453), είναι έργο άλλου ζωγράφου με το ίδιο όνομα, του Φωτίου Ιμβρίου που δραστηριοποιείται στο νησί στις αρχές του 19ου αιώνα και διαφοροποιείται από τον Φώτιο ιερέα. Ένας τρίτος ζωγράφος με το ίδιο όνομα, ο Φώτιος Βυζάντιος, υπογράφει το 1803 εικόνα του αγίου Παντελεήμονα (*χειρ Φωτίου Βυζαν / τίου / αωγ΄*). Η εικόνα, που προέρχεται από το εξωκκλήσι του Αγίου Παντελεήμονα, φυλάσσεται σήμερα στο εικονοφυλάκιο του γυναικωνίτη στον ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Σχοινουδίου.

30. Περιοριζόμαστε στην παρουσίαση μόνο των ενυπόγραφων έργων του Φωτίου, χωρίς να επεκταθούμε σε αυτά που μπορούν να του αποδοθούν με σχετική βεβαιότητα.

επιγραφή του 1789 αναφέρεται ως πρωτοπαπάς. Σε καμία από τις επιγραφές δεν ονομάζεται ο τόπος καταγωγής του. Δραστηριοποιείται στο νησί την ίδια περίοδο με τον Πέτρο Χίο και δεν απουσιάζουν οι περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες έργα των δύο έχουν παραγγελθεί το ίδιο έτος για τον ίδιο ενοριακό ναό (1784 και 1786 στον Άγιο Γεώργιο των Αγίων Θεοδώρων). Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι οι δύο ζωγράφοι συνεργάζονται, στο πλαίσιο ενός καλλιτεχνικού εργαστηρίου εγκατεστημένου σε κάποιο από τα αγιορείτικα μετόχια της Ίμβρου. Άλλωστε και οι δύο κινούνται για το ίδιο χρονικό διάστημα στον περιορισμένο χώρο του νησιού και η τέχνη τους φέρει κοινά χαρακτηριστικά, σε επίπεδο εικονογραφίας και ύφους. Η έρευνα ενδεχομένως μελλοντικά να αποδείξει πιθανές σχέσεις μαθητείας.

Ο Φώτιος είναι λόγιος ζωγράφος και χρησιμοποιεί τη μικρογράμματη γραφή στις ορθογραφημένες, συνήθως, και καλλιγραφημένες υπογραφές του (Εικ. 8). Το πρωϊμότερο έργο του (1782) φυλάσσεται στο παρεκκλήσιο του Μητροπολιτικού Μεγάρου στο χωριό Παναγία. Πρόκειται για θύρα τέμπλου με παράσταση αρχαγγέλου Μιχαήλ (*ποίημα / Διά χειρός Φωτίου ιερέος / έτει αψπβ΄ / +δέησης του δούλου του Θεού Κωνσταντίνου / και της συμβίας, [...]*). Ο αρχάγγελος (Εικ. 9) εικονίζεται στον αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο του ψυχοπομπού και φέρει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του ζωγράφου: το εύρωστο σώμα, τα ενδύματα με την γραμμική πτυχολογία που επιτρέπουν να περιγράφεται η σωματικότητα, το πλατύ και ωοειδές πρόσωπο. Χαρακτηριστικοί είναι επίσης οι πράσινοι χρωματικοί τόνοι για την απόδοση των σκιερών μερών του προσώπου που εντοπίζονται ακόμη και στα μάτια, τα κόκκινα χείλη που συσπώνται ελαφρά με τη χαρακτηριστική σκιά επάνω από το πηγούνι και κάτω από τη μύτη, οι ρόδινες πινελιές στις παρειές, στη μύτη και στα μάτια.

Της ίδιας εποχής είναι και τα βημόθυρα Ευαγγελισμού που εκτίθενται στον ίδιο χώρο (*χειρ Φωτίου*). Η μόνη διαφορά παρατηρείται στον τρόπο υπογραφής: στη θύρα υπογράφει με μαύρο χρώμα και προσθέτει με κόκκινο τον χαρακτηρισμό *ποίημα* –έχοντας προφανώς επίγνωση της υψηλής ποιότητας της τέχνης του– ενώ στα βημόθυρα χρησιμοποιεί μαύρο χρώμα και την απλούστερη εκδοχή *χειρ Φώτιου*. Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του μπορεί κανείς να προσθέσει τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνει το κομμάτι του ουράνιου χώρου, όπου εικονίζεται ο Παλαιός των Ημερών, τους στικτούς και εμπίεστους φωτοστεφάνους των μορφών, αλλά και το πλούσιο και πολύχρωμο σκηνικό βάθος της σύνθεσης, στοιχείο που επαναλαμβάνεται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Γλυκύ[31].

---

31. Ανάλογο τρόπο ανάπτυξης του σκηνικού βάθους παρατηρείται στο έργο των Καστοριανών ζωγράφων ιερομονάχου Γαβριήλ και του Γρηγορίου στο καθολικό της μονής Οσίου Γρηγο-

Τα επόμενα υπογεγραμμένα και ασφαλώς χρονολογημένα έργα του βρίσκονται στον Άγιο Γεώργιο στο χωριό Άγιοι Θεόδωροι. Οι δεσποτικές εικόνες της Κοίμησης της Θεοτόκου (*δέησης του δούλου του Θεού / Δημητρίου / χειρί Φωτίου εν έτει [...]*) (Εικ. 10) και των αγίων Θεοδώρων (*+δέησης του δούλου του Θεού Γεωργίου και της συμ / βίας και του τέκνου δια χειρός φωτίου αψπστ΄*) είναι έργα του 1786 και ακολουθούν αποκρυσταλλωμένους εικονογραφικούς τύπους. Ο κάμπος των συνθέσεων είναι γαλάζιος με χαρακτηριστικά λευκά σύννεφα, στοιχείο το οποίο εμφανίζεται νωρίτερα σε εικόνες αγιορείτικων εργαστηρίων του τέλους του 18ου αιώνα[32].

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1789, ζωγραφίζει την εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα (Εικ. 11) για τον επισκοπικό θρόνο του ναού της Αγίας Βαρβάρας στο Ευλάμπιο (*αψπθ΄ / +Δέησης του δούλου σου Χριστέ / Βασιλείου Κομπολήκο και των τέκνων / χειρ Φωτίου προ / τόπαπα*)[33]. Ο Χριστός εικονίζεται καθήμενος σε πολυτελή, ξυλόγλυπτο και πλούσια διακοσμημένο μπαρόκ θρόνο, παραλλαγές του οποίου απαντώνται κυρίως σε εικόνες κρητικών και επτανησιακών εργαστηρίων του 17ου και 18ου αιώνα[34].

Της ίδιας περιόδου είναι οι εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα (*ΧΕΙΡ ΦΩΤΙΟΥ ΤΟΥ / ΙΕΡΕΟΣ*) και της Θεοτόκου Οδηγήτριας (Εικ. 12) που φιλοτεχνεί για την Αγία Μαρίνα Κάστρου, οι οποίες σήμερα φυλάσσονται στον ναό Κοίμησης Θεοτόκου στην Παναγία. Αν και μόνο η πρώτη φέρει την υπογραφή του, τα κοινά τεχνοτροπικά και υφολογικά τους χαρακτηριστικά επιτρέπουν την ασφαλή απόδοση και της δεύτερης στον ζωγράφο. Οι κοινές τους διαστάσεις συνηγορούν επιπλέον ότι πρόκειται για δεσποτικές εικόνες, χαμένου σήμερα, τέμπλου. Οι δύο αυτές εικόνες παρουσιάζουν τεχνοτροπική συγγένεια με σειρά έργων αγιορείτικων εργαστηρίων του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, ιδίως στο πλάσιμο των μορφών και την έκφρασή τους[35]. Πρόκειται για στοιχεία τα οποία ήδη εντοπίσαμε στο έργο του ζωγράφου Πέτρου Χίου.

ρίου στο Άγιο Όρος (1779). Πρβλ. Ν. Ζίας - Σ. Καδάς, *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου Αγίου Όρους. Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 1998, 89-90 και ενδεικτικά εικ. 42-43, 50, 55, 69-70.

32. Παπαδημητρίου-Trifonova, Εικόνες, εικ. 210 (αρ. 130), 212 (αρ. 132).

33. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι πρόκειται για τη μοναδική φορά που ο ζωγράφος Φώτιος αναφέρεται ως πρωτοπαπάς.

34. Πρβλ. ενδεικτικά: εικόνα του αγίου Νικολάου και σκηνές του βίου του, του Θεόδωρου Πουλάκη, του δεύτερου μισού του 17ου αι., από το Μουσείο Αντιβουνιώτισσας (Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αρ. 88, εικ. 243), εικόνα του αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου, του Στέφανου Τζανκαρόλα, του τέλους του 17ου-αρχών 18ου αι. (ό.π., αρ. 129, εικ. 61), εικόνα Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα του Νικολάου Καλλέργη στο Μουσείο Ζακύνθου, του 1723 (*Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, κατάλογος έκθεσης, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2002, εικ. αρ. 77, σελ. 242).

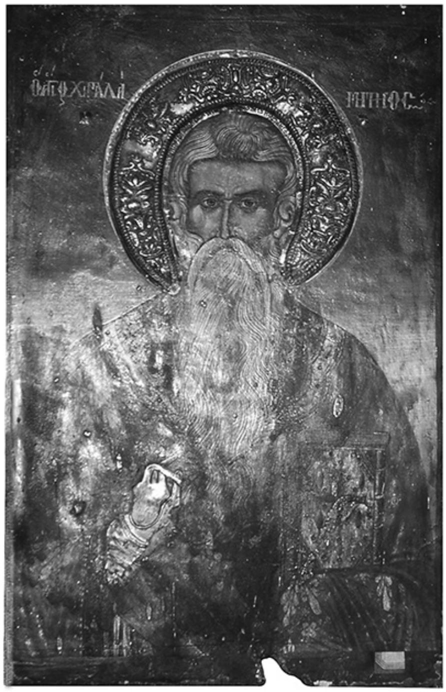
35. Βλ. ανωτέρω υποσ. 26-27.

Το 1801, ο ζωγράφος φιλοτεχνεί για την Κοίμηση Θεοτόκου στο Γλυκύ την ομώνυμη ενυπόγραφη εικόνα (*χειρ Φωτίου αωα΄ / δέησης του δούλου του Θεού στυλιανού / ιερέος, συμβίας και των τε / κνων*), η οποία σήμερα χρησιμοποιείται ως εικόνα προσκυνηταρίου. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1809, εργάζεται πάλι για τον ναό Αγίου Γεώργιου στους Αγίους Θεοδώρους. Οι εικόνες του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα (*χειρ Φωτίου αωθ΄*) και του αγίου Ιωάννη Προδρόμου με σκηνές του βίου του (*ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΦΩΤΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ*) φέρουν την υπογραφή του και μόνο η πρώτη τη χρονολογία 1809. Οι σκηνές του βίου αναπτύσσονται σε εννέα διάχωρα, όπου γίνονται εμφανείς οι μικρογραφικές δυνατότητες του ζωγράφου.

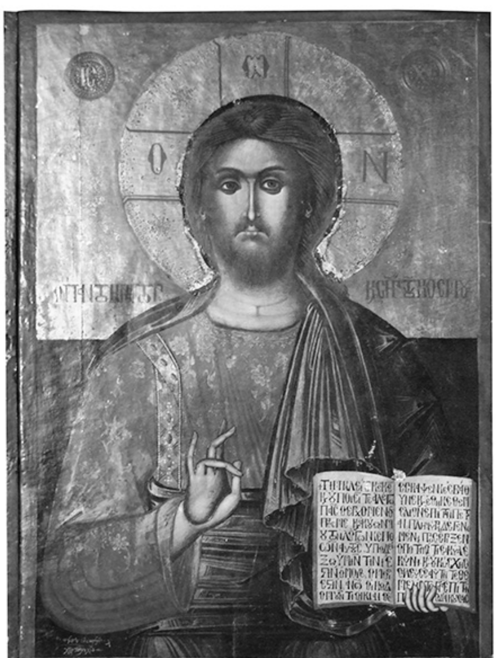
Την ίδια περίπου εποχή εργάζεται για τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Παναγία. Έχουν εντοπιστεί τρεις ενυπόγραφες εικόνες του, εκ των οποίων οι δύο πρώτες είναι αφιερώματα του ίδιου χορηγού, του Θεοφάνη: η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (*δέησης του δούλου / του Θεού Θεοφάνη / και της συμβίας / και τέκνου / χειρ Φω / τίου του ιερέος*) και η δίζωνη εικόνα με την παράσταση Βάπτισης και των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (*Δέησης του δούλου του Θεού Θεοφάνη / συμβίας και των τέκνων / Διά χειρός Φωτίου*). Στην τρίτη εικόνα, του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, του 1800 (*Διά χειρός Φωτίου αω΄*), ο ζωγράφος επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο που έχει ήδη χρησιμοποιήσει στην εικόνα της Αγίας Βαρβάρας στο Ευλάμπιο, παραλλάσσοντας τον μπαρόκ θρόνο.

Ο Φώτιος αναδιαπραγματεύεται τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης των αγιορείτικων εργαστηρίων του τέλους του 18ου αιώνα, τα οποία απαντούν και στη ζωγραφική του σύγχρονού του Πέτρου Χίου. Σε ό,τι αφορά την εικονογραφία, αντλεί επιλεκτικά τα εικονογραφικά του στοιχεία από το διευρυμένο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής ορθόδοξης ζωγραφικής παράδοσης. Τα έργα του διακρίνει το ισορροπημένο σχέδιο, τα έντονα χρώματα σε περιορισμένη χρωματική κλίμακα και η λεπτολόγος απόδοση των λεπτομερειών.

Από την έως τώρα έρευνα, διαπιστώνουμε ότι τόσο ο Πέτρος Χίος όσο και ο Φώτιος ιερέας χρησιμοποιούν καθιερωμένους από το πρώτο μισό του 18ου αιώνα εικονογραφικούς τύπους, εμπλουτισμένους με δυτικά στοιχεία στον φυσικό και αρχιτεκτονικό χώρο, προερχόμενα συνήθως από χαρακτικά, αλλά και μεταποιημένα από την σύγχρονη ισλαμική τέχνη δάνεια (τουρκομπαρόκ) στα διακοσμητικά μοτίβα. Συγγενή είναι και τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά, προσαρμοσμένα στο πνεύμα της ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα.



Εικ. 1:
Γλυκύ,
ναός Κοιμήσεως
Θεοτόκου,
εικόνα αγίου
Χαραλάμπους
(1778, προέλευση
από Μονή Ταξιάρχη).



Εικ. 2:
Κάστρο,
ναός Αγίας Μαρίνας,
δεσποτική εικόνα
Χριστού (1786).



Εικ. 3:
Κάστρο,
ναός Αγίας Μαρίνας,
δεσποτική εικόνα
Θεοτόκου Οδηγήτριας
(1785).



Εικ. 4:
Κάστρο,
ναός Αγίας Μαρίνας,
δεσποτική εικόνα
Θεοτόκου Οδηγήτριας
(1785),
λεπτομέρεια
επιγραφής.



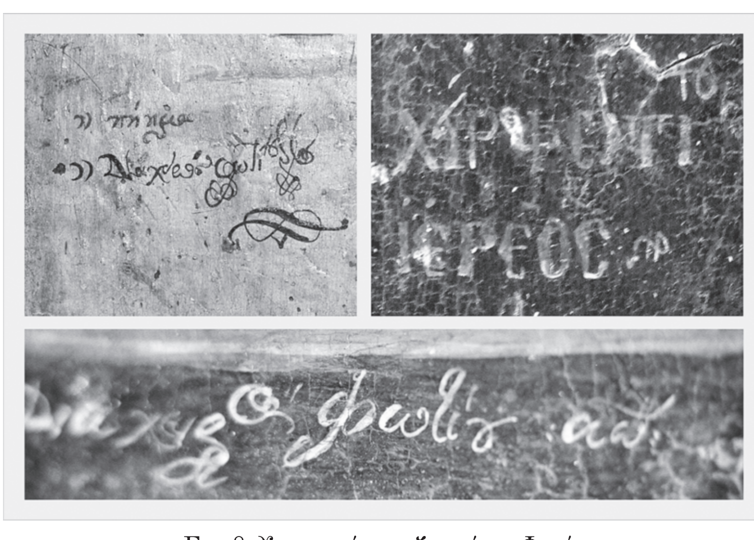
Εικ. 5: Παναγία, Μητροπολιτικός ναός Κοίμησης, εικόνα Παναγίας *Πορταΐτισσας των Ιβήρων* (1783, προέλευση από Κάστρο).



Εικ. 6: Παναγία, Μητροπολιτικός ναός Κοίμησης, εικόνα αγίας Μαρίνας με σκηνές του βίου της (1785, προέλευση από Αγία Μαρίνα Κάστρου).



Εικ. 7:
Άγιοι Θεόδωροι,
ναός Αγίου Γεωργίου,
εικόνα Παναγίας
Κυρίας των Αγγέλων
(1786).



Εικ. 8: Υπογραφές του ζωγράφου Φωτίου.



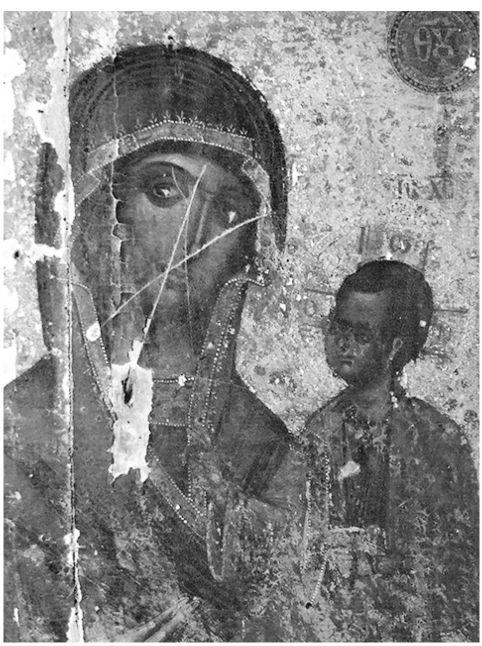
Εικ. 9:
Παναγία,
παρεκκλήσιο
Μητροπολιτικού Μεγάρου,
θύρα τέμπλου,
αρχάγγελος Μιχαήλ
(1782).



Εικ. 10:
Άγιοι Θεόδωροι,
ναός Αγίου Γεωργίου,
εικόνα Κοιμήσεως
της Θεοτόκου
(1786).



Εικ. 11:
Ευλάμπιο,
ναός Αγίας Βαρβάρας,
επισκοπικός θρόνος,
εικόνα Χριστού
Μεγάλου Αρχιερέα
(1789).



Εικ. 12:
Παναγία,
ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου,
εικόνα Θεοτόκου
Οδηγήτριας
(προέλευση από ναό
Αγίας Μαρίνας
στο Κάστρο).

Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου

ΠΡΟΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΑ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ ΣΤΑΥΡΟΒΟΥΝΙΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΛΑΜΑΝΟΥ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ (τέλη 19ου-20ός αιώνας).

Τον Οκτώβριο του έτους 2014, διοργανώθηκε στην Κύπρο η περιοδική έκθεση προτύπων (σχεδίων, α(ν)θιβόλων και χάρτινων εικόνων με τη μορφή χαλκογραφιών ή εντύπων, καθώς και ζωγραφικών έργων)[1], σπουδών και εικόνων, με τον τίτλο «Ζωγραφίζοντας το θείον. Τάσεις και επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου κατά τον 19ο αιώνα και τον 20ό αιώνα και ο ρόλος του ελληνικού κράτους»[2]. Η συμμετοχή μας στην έκθεση και στον ομότιτλο κατάλογο (Λευκωσία 2014) αποσκοπούσε στη μελέτη και παρουσίαση άγνωστου υλικού που αφορούσε στην παραγωγή και χρήση εικονογραφικών προτύπων κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα.

Σημαντικές πληροφορίες μπορούν να εξαχθούν από τη μελέτη των σωζόμενων προτύπων του αγιογραφικού εργαστηρίου της ανδρώαςΜονής Σταυροβουνίου (επαρχία Λάρνακας)[3], καθώς επίσης των σπουδών από το αγιογραφικό εργαστήρι της γυναικείας από το 1949 Μονής Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου (επαρχία Λεμεσού)[4].

Η Μονή Σταυροβουνίου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανανέωση της αγιο-

1. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Σχέδια, ανθίβολα και χάρτινες εικόνες (τέλη 19ου-20ός αι.)», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον. Τάσεις και επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου κατά τον 19ο αιώνα και τον 20ό αιώνα και ο ρόλος του νεοελληνικού κράτους. Κατάλογος έκθεσης. Μέγαρο Παλαιάς Αρχιεπισκοπής Λευκωσία 30 Ιουνίου – 25 Οκτωβρίου 2014,*(επιμ. Χ. Χοτζάκογλου), (στο εξής: *Ζωγραφίζοντας το θείον),* Λευκωσία 2014, (στο εξής: Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια), 84-99, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

2. Χ. Χοτζάκογλου, «Η επίδραση του νεοελληνικού κράτους κατά την πρώτη εκατονταετία (1830-1930) στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου. Ιδεολογικά συμφραζόμενα», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, (στο εξής: Χοτζάκογλου, Η επίδραση του νεοελληνικού κράτους), 24-33.

3. Χ. Χοτζάκογλου, «Εργαστήριο Ιεράς Μονής Σταυροβουνίου», (στο εξής: Χοτζάκογλου, Εργαστήριο), στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 96-125.

4. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Το ζωγραφικό εργαστήριο της Ιεράς Μονής Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου», (στο εξής: Χατζηχριστοδούλου, Το ζωγραφικό εργαστήριο), στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*,126-131.

γραφικής τέχνης στην Κύπρο κατά το β΄ μισό του 19ου και τον 20ό αιώνα[5] (Εικ. 1). Πρώτος διδάξας ήταν ο μοναχόςκαι καθηγούμενος της μονής Διονύσιος Χρηστίδης (1830-1902)[6], ο οποίος διδάχθηκε την αγιογραφική τέχνη στην σκήτη των Ιωασαφαίων[7] του Αγίου Όρους.

Στη Μονή Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου η αγιογραφία γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στο β΄ μισό του 20ού αιώνα[8], ενώ η πνευματική σχέση της με τη Μονή Σταυροβουνίου δεν την άφησε ανεπηρέαστη στην αγιογραφία. Βασικό εργόχειρο των μοναζουσών υπήρξε η αγιογραφία. Το 1960 από τις 60 μοναχές, οι οποίες διαβιούσαν εκεί, αναφέρεται ότι οι δεκαεπτά ήταν αγιογράφοι[9]. Ωστόσο, η Μονή Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου, καθώς και τα γυναικεία μοναστήρια της Κύπρου, τα οποία ασχολήθηκαν με την αγιογραφία δεν έφτασαν ποτέ το επίπεδο του εργαστηρίου της Μονής Σταυροβουνίου.

Τα πλείστα σωζόμενα σχέδια και σπουδές είναι «ναζαρηνής», αναγεννησιακής ή νεοαναγεννησιακής τεχνοτροπίας, ενώ άλλα, τα πιο σύγχρονα, είναι νεοβυζαντινής τεχνοτροπίας.

Στο Αρχείο της μονής Σταυροβουνίου φυλάσσονται λίγα σχέδια με μολύβι, στα οποία απεικονίζονται κεφάλια, χέρια και σημειώνονται καλλιγραφημένα ονόματα.

Από τα σχέδια αυτά ξεχωρίζουν δύο του ζωγράφου-καλλιγράφου Κυπριανού ιερομόναχου[10]. Απεικονίζονται οι κεφαλές του Χριστού και της Θεοτόκου και τα χέρια της, προφανώς από εικόνα του εικονογραφικού τύπου της Οδηγήτριας, μια εστεμμένη γυναικεία κεφαλή, χείλη, γράμματα και διακοσμητικά στοιχεία[11]. Παρόμοια σύνθεση με τις κεφαλές της Θεοτόκου, του Χριστού και χέρια

---

5. Χ. Γ. Χοτζάκογλου, «Μοναστικά αγιογραφικά εργαστήρια εν Κύπρω», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 96-99, ιδίως 96, εικ. 1. Η φωτογραφία δεν απεικονίζει το εργαστήριο αγιογραφίας της Μονής Σταυροβουνίου, αλλά το αγιογραφικό εργαστήριο των Ιωασαφαίων στο Άγιον Όρος.

6. Κ. Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο τέλη 19ου και 20ός αιώνας*, (στο εξής: Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία*), Κύπρος 2010, 24-36. Ι. Ηλιάδης, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική της όψιμης τουρκοκρατίας στην Κύπρο και οι προσπάθειες ανανέωσή της», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 50-61, ιδίως 59.

7. Χοτζάκογλου, Η επίδραση του νεοελληνικού κράτους, 27.

8. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Τα αγιογραφικά εργαστήρια των Ιερών Μονών Αγίου Γεωργίου Χαβούζας στην Αγία Φύλαξη Λεμεσού και Αγίου Γεωργίου Αλαμάνου στο Πεντάκωμο», (στο εξής: Χατζηχριστοδούλου, Τα αγιογραφικά εργαστήρια), στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*,126-131.

9. Αρχιμανδρίτης Συμεών, «Εισαγωγή», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον,* 7-15, ιδίως13-14. Χατζηχριστοδούλου, Τα αγιογραφικά εργαστήρια, 127.

10. Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία*, 88-92.

11. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, 84-99, εικ. 15.

απαντά σε σπουδή εικόνας από το εργαστήρι της μονής του Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου[12] (Εικ. 2).

Σε ένα άλλο φύλλο χαρτιού απεικονίζεται σχέδιο με μολύβι κεφαλής νεαρού αγένειου προσώπου και οφθαλμών. Παρόμοιο κεφάλι είναι σχεδιασμένο σε προετοιμασμένο ξύλο από το εργαστήρι της Μονής του Αγίου Γεωργίου Αλαμάνου και φαίνεται ότι υπάρχει γνώση του ίδιου προτύπου[13].

Σε φύλλο από *δεφτέρι* έγινε διάτρητο σχέδιο με σταυρό σε μετάλλιο για την διακόσμηση αμφίων. Το σχέδιο διατρυπάται με βελόνι και για την αποτύπωσή του στην εικόνα τοποθετείται χρώμα αντί για κάρβουνο, στη συγκεκριμένη περίπτωση ώχρα[14].

Από τις ζωγραφισμένες σπουδές του εργαστηρίου της Μονής Σταυροβουνίου ξεχωρίζει εκείνη σε χαρτόνι, στην οποία απεικονίζεται περικεκομμένη, μετωπική προτομή του αποστόλου Ανδρέα με έντονα χρώματα (20x17 εκ.)[15] (Εικ. 3). Η σπουδή χρησιμοποιούνταν ως δείγμα στους παραγγελιοδότες, οι οποίοι ήθελαν να παραγγείλουν τον ιδιαίτερα δημοφιλή στην Κύπρο άγιο ή ακόμη ως πρότυπο για την απεικόνιση του Τιμίου Προδρόμου και του Προφήτη Ηλία[16].

Στη Μονή Σταυροβουνίου φυλάσσεται επίσης μια ξεχωριστή ομάδα προτύπων από ρωσικές εικόνες σε τσίγκο (λαμαρίνα) ζωγραφιστές ή τυπωμένες (Εικ. 4). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο τσίγκινες αμφίγραπτες σπουδές με κεφαλές αγγέλων[17] (Εικ. 5), ενώ μια τρίτη αδημοσίευτη υπάρχει στη Μονή του Αγίου Ηρακλειδίου. Ο κάθε τσίγκος φέρει οπή ανάρτησης. Ένας άλλος τσίγκος απεικονίζει σπουδές με λεπτομέρειες ενδυμάτων[18].

Στα τέλη του 19ου και πριν από τη ρωσική επανάσταση του 1917, κυκλοφόρησε μια μεγάλη ποικιλία, ως προς τη θεματογραφία, από ρωσικές έντυπες χρωμολιθογραφίες θρησκευτικού περιεχομένου[19]. Οι χρωμολιθογραφίες αυτές κυκλοφορούσαν στον τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο και κυρίως στους Αγίους Τόπους, απ' όπου τις προμηθεύονταν οι ζωγράφοι, όπως λ.χ. του Χριστού Παντοκράτορος και του αγίου Θεοδοσίου (έτος έκδοσης 1911). Οι συγκεκριμένες φέρουν μάλιστα σημείωση με μολύβι ότι χρειάζονται «Δια ζωγραφικήν» (Εικ. 6).

---

12. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, λήμμα «Σπουδή με τη Θεοτόκο και τον Χριστό», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 232-233,έκθ. 71.

13. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, λήμμα «Σπουδή και σχέδια με κεφάλια», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 224, 227, έκθ. 67.

14. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 17.

15. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 14. Η πληροφορία ότι απεικονίζει τον απόστολο Ανδρέα μας δόθηκε από τον αγιογράφο π. Διονύσιο Σταυροβουνιώτη.

16. Χοτζάκογλου, Εργαστήριο, 100, εικ. 3, 5.

17. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 21-22.

18. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 21-22, 24.

19. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 1, 5, 23. Χοτζάκογλου, Εργαστήριο, εικ. 32-33.

Σε έντυπες εικόνες ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τον κάνναβο, ο οποίος είναι χρήσιμος στη μεταφορά του θέματος σε έργο μεγαλύτερης κλίμακας, όπως λ.χ. της Αγίας Τριάδος[20], του αγίου Χαραλάμπη[21] (Εικ. 7) και του Χριστού Μ. Αρχιερέως[22].

Στο Αρχείο της Μονής Σταυροβουνίου φυλάσσονται χαλκογραφίες, εκ των οποίων κάποιες έχουν επιζωγραφιστεί, έντυπες δυτικές χάρτινες εικόνες μισιοναρίων και χάρτινες εικόνες αθηναϊκών εκδοτικών οίκων. Μερικές είναι κολλημένες σε ελαφρύ ξύλο ή σε σκληρό χαρτόνι (στην κυπριακή διάλεκτο είναι γνωστό με τη λέξη *πενατζίδιν*), ενώ άλλες είναι κολλημένες σε ύφασμα για να μην καταστρέφονται εύκολα κατά τη χρήση τους (Εικ. 8).

Ξεχωριστή ομάδα αποτελούν οι χάρτινες εικόνες ελληνικών εκδοτικών οίκων, όπως λ.χ. του Άγγελου Απέργη[23] (Εικ. 9) και του Α. Σ. Γεωργίου, οι οποίες εισάγονταν στο νησί. Οι εικόνες αυτές χρησιμοποιούνταν από τους αγιογράφους ως πρότυπα και γνώρισαν ευρεία διάδοση.

Το εργαστήριο της Μονής Σταυροβουνίου κάνει χρήση επίσης έντυπων εικόνων δυτικής προέλευσης, όπως αυτές του Χριστού που κρατά τον σταυρό και του Αρχαγγέλου Ραφαήλ που διασώζει τον Τωβία[24]. Στην ομάδα αυτή θα μπορούσαν να ενταχθούν και συγκεκριμένες εκδόσεις, οι οποίες γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση στον ελληνικό χώρο, συμπεριλαμβανομένου και του κυπριακού, όπως η έκδοση χαρακτικών από τη Βίβλο του Ναζαρηνού Julius Schnorrvon-Carolsfeld (1794-1872), που εκδόθηκε στη Λειψία μεταξύ των ετών 1852 και 1860[25]. Στο πλαίσιο ανανέωσης της ζωγραφικής της μονής, μετακλήθηκαν γύρω στο 1929 οι Θ. Κόντης, απόφοιτος της Σχολής των Τεχνών των Αθηνών, και ο ταλαντούχος αγιογράφος Θεόδωρος Δάλτας από την Κορυτσά[26]. Ο Δάλτας χρησιμοποίησε μεταξύ άλλων για πρότυπα χαρακτικά της Βίβλου του Carolsfeld.

Η Συλλογή της Μονής Σταυροβουνίου περιλαμβάνει ακόμη σελίδες από διάφορα έντυπα, τα οποία εικονίζουν αγίους και ήταν χρήσιμα στους ζωγράφους ως νέα πρότυπα, όπως λ.χ. *Ο Χριστός με τα παιδιά* από ενθύ-

---

20. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 1.

21. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 4.

22. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ. 7.

23. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Σχόλια σε χάρτινες εικόνες εκδόσεων Εταιρείας Απέργη», (στο εξής: Χατζηχριστοδούλου, Σχόλια), στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 154-159.

24. Αδημοσίευτες.

25. Χ. Γ. Χοτζάκογλου, «Εργαστήριο Ιεράς Μονής Αποστόλου Βαρνάβα Έγκωμης», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 118-125, εικ. 14, 16, 18.

26. Νικόλαος Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα και στην Κύπρο από τα μέσα του 19ου αιώνα έως σήμερα: πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, σχέσεις και αλληλεπιδράσεις», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 62-81, ιδίως 69.

μιο των Κατηχητικών Σχολείων του έτους 1939-40 (Εικ. 10) και ο *άγιος Χαραλάμπης* (Εικ. 7), ο οποίος προέρχεται από φυλλάδιο με τον βίο του: *Βίος και Πολιτεία του αγίου Ιερομάρτυρος Χαραλάμπους του θαυματουργού*[27].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν χαρακτικά με μορφές αγίων και θέματα από το φυτικό και ζωικό βασίλειο, καθώς και ετικέτες προϊόντων που απεικονίζουν πτηνά (αετός) και ζώα (λιοντάρι, ελάφι, κριάρι, τοπίο με αρκούδα). Τα θέματα από το ζωικό βασίλειο χρησιμοποιούνταν ως πρότυπα σε συγκεκριμένες απεικονίσεις, λ.χ. *Θυσία Αβραάμ, Γέννηση Χριστού, άγιο Μόδεστο, Ευαγγελιστές* κλπ. Η ετικέτα λ.χ. με το κριάρι είναι ιταλικής προέλευσης από τη «MANIFATTURA DORA / TORINO» και χρονολογείται στη δεκαετία του 1920[28] (Εικ. 11).

Ορισμένοι αγιογράφοι, όπως ο μοναχός Αντώνιος Σταυροβουνιώτης, χρησιμοποίησαν και την τεχνική της χαλκομανίας. Πρόκειται για διακόσμηση των ενδυμάτων και των άκρων τους με έτοιμες τυποποιημένες ανθηρές διακοσμήσεις. Οι χαλκομανίες εκτυπώνονταν σε ειδικό χαρτί, το οποίο επέτρεπε με την απλή χρήση νερού τη μεταφορά της εκτύπωσης (εικόνας, σχεδίου κτλ) σε οποιοδήποτε αντικείμενο και στην περίπτωσή μας σε ξύλο. Πρόκειται για τεχνική ελάχιστα γνωστή.

Οι Σταυροβουνιώτες αγιογράφοι αξιοποίησαν τις νέες τεχνικές μεθόδους της φωτογραφίας και της προβολής διαφανειών. Μια ξεχωριστή ομάδα αποτελούν οι γυάλινες πλάκες μικρών διαστάσεων (6x6 εκ.) με φωτογραφίες εικόνων που χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπα (Εικ. 12). Τα σχέδια προβάλλονταν με τη μορφή διαφάνειας επάνω στην προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας, όπου στη συνέχεια ο ζωγράφος έκανε το προσχέδιό του. Στη Συλλογή της Μονής Σταυροβουνίου τα θέματα που απαντούν είναι *ο Χριστός, η Παναγία Βρεφοκρατούσα, ο Αρχάγγελος Μιχαήλ*και *οι άγιοι Ανδρέας, Βαρβάρα, Γεώργιος, Δημήτριος, Ιωάννης Θεολόγος, Κοσμάς και Δαμιανός, Νεκτάριος, Νικόλαος, Παντελεήμων, Στυλιανός* και οι *Τρεις Ιεράρχες*[29].

Οι ζωγράφοι συχνά κάνουν χρήση μοντέλων ή προσώπων του κοντινού περιβάλλοντός τους για τις μορφές των αγίων, όπως λ.χ. ο μοναχός Μακάριος Σταυροβουνιώτης υπήρξε πρότυπο για την απεικόνιση ιεραρχών και ντυνόταν με αρχιερατικά άμφια. Η πρακτική είναι γνωστή, επίσης, στον Άθω κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και τις πρώτες του 20ού αιώνα.

Από το εργαστήρι της μονής του Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου, το οποίο έπαψε στις μέρες μας να λειτουργεί, διασώθηκαν σπουδές και ημιτελείς εικό-

---

27. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, 85, εικ. 3-4.

28. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, 93.

29. Χατζηχριστοδούλου, Σχέδια, εικ.25-27. Χοτζάκογλου, Εργαστήριο, εικ. 25, 28.

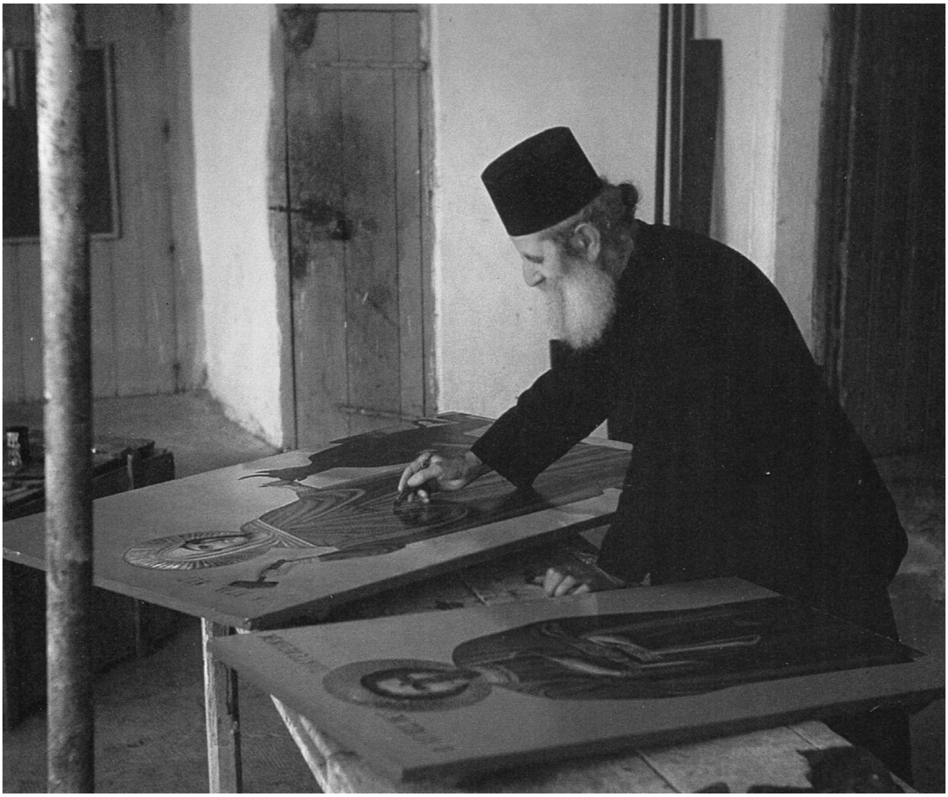
νες ναζαρηνής και νεοβυζαντινής τεχνοτροπίας. Καλύτερες ποιοτικά εμφανίζονται οι σπουδές ναζαρηνής τεχνοτροπίας[30].

Το 1951, με αρχιεπισκοπική εγκύκλιο, η νεοβυζαντινή αγιογραφία στην Κύπρο μετατράπηκε σε συρμό, ακολουθώντας το αντίστοιχο ρεύμα που καθιέρωσε ο Φώτης Κόντογλου στην Ελλάδα. Όπως σημειώνεται στην εγκύκλιο, απαγορεύτηκαν «εικόνες εζωγραφημέναι κακοτέχνως ή καινοτρόπως κατά ξένα υποδείγματα ασυμφώνως προς τους κανόνας της ορθοδόξου ζωγραφικής», με αποτέλεσμα τα «αναγεννησιακά» πρότυπα να περιπέσουν σε αχρησία[31].

Από την παρουσίαση των προτύπων των αγιογραφικών εργαστηρίων των μονών Σταυροβουνίου και Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου γίνεται αντιληπτό ότι αυτά παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία ως προς τον τρόπο ετοιμασίας και παραγωγής των ιδίων, αλλά και της εφαρμογής και του τελικού αισθητικού αποτελέσματος, φανερώνοντας την επινοητικότητα και τον συνεχή πειραματισμό των ζωγράφων στις συγκεκριμένες μονές (Σταυροβουνίου και Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου),στο πλαίσιο ανανέωσης της τέχνης τους.

30. Χατζηχριστοδούλου, Τα αγιογραφικά εργαστήρια, 128. Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία*, 126-131.

31. Χ. Χοτζάκογλου, «Η τάση αναβίωσης της βυζαντινής τέχνης στην Κύπρο», στο: *Ζωγραφίζοντας το θείον*, 144-153.



Εικ. 1. Μετόχι Σταυροβουνίου. Αγία Βαρβάρα, Κύπρος. Μοναχός – ζωγράφος (φωτογραφία στο: RenoWideson, *Cyprus. Images of a Lifetime*, Limassol 1992, 135).



Εικ. 2. Μονή Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Σπουδή με τη Θεοτόκο και τον Χριστό, 20ός αι. (Συλλογή Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).



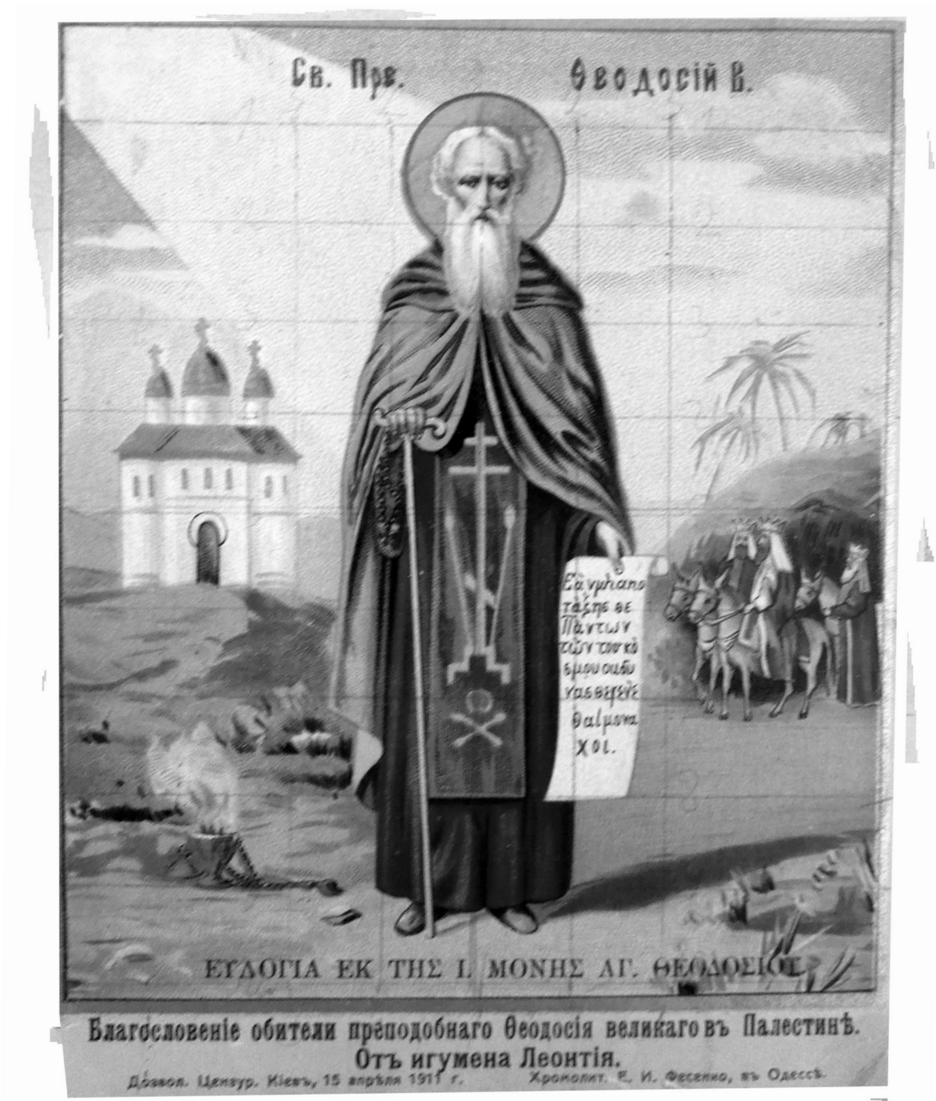
Εικ. 3. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, επιζωγραφισμένο πρότυπο σε χαρτόνι Αποστόλου Ανδρέα. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 4. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Η Παναγία των Ιεροσολύμων με ελληνικές και ρωσικές επιγραφές, εικόνα σε λαμαρίνα. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 5. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, κεφαλή αγγέλου, πρότυπο σε λαμαρίνα, 19ος / 20ός αι. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 6. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Άγιος Θεοδόσιος, 1911, χρωμολιθογραφία. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 7. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Άγιος Χαραλάμπης, 20ός αι. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 8. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Μαρτύρια Αποστόλων Σίμωνος, Βαρθολομαίου και Ματθαίου, Άγιοι Νικόλαος και Μόδεστος, χάρτινες εικόνες - πρότυπα κολλημένες σε ύφασμα. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 9. Μονή Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου,
Η Ανάληψη του Χριστού, μέσα 20ού αι. (χάρτινη εικόνα εκδόσεων Απέργη).
(Συλλογή Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).



Εικ. 10. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, Ο Χριστός και τα παιδία, Εκκλησιαστικά Κατηχητικά Σχολεία, Ενθύμιον σχολικού έτους 1939-1940. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 11. Μονή Σταυροβουνίου, Αγιογραφικό εργαστήριο, ετικέτες με κριάρι, 20ός αι. και αετό, 19ος αι. Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).



Εικ. 12.
Μονή Σταυροβουνίου,
Αγιογραφικό εργαστήριο,
Άγιος Παντελεήμων,
20ός αι., γυάλινη πλάκα.
Αρχείο Μονής Σταυροβουνίου (φωτ. 2014).

ΓΛΥΠΤΙΚΗ - ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ

Αλέξανδρος Αναγνωστόπουλος

ΤΟ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΠΠΑ ΣΕΡΡΩΝ

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στο δημοτικό διαμέρισμα Εμμανουήλ Παππά Σερρών[1] ανεγέρθηκε το 1805, σύμφωνα με τη μαρμάρινη εντοιχισμένη επιγραφή, με δαπάνη του προεστού της ενορίας Γεωργίου, ανεψιού του ήρωα του Μακεδονικού αγώνα Εμμανουήλ Παππά. Αρχιτεκτονικά είναι μια τρίκλιτη βασιλική, που καλύπτεται με καμάρες και στα τρία κλίτη και φέρει ημικυκλική κόγχη στα ανατολικά. Στο ναό διατηρείται σε άριστη κατάσταση ένα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, μεγάλων διαστάσεων, ισοϋψές και κατακόρυφο σε όλο το πλάτος της ανατολικής πλευράς, ξυλόγλυπτο τέμπλο[2] (Εικ. 1, 3, 4), το οποίο φιλοτεχνήθηκε, σύμφωνα με την παράδοση, από τον ταλιαδώρο Κοσμά Δέμπρελη. Οι Δεμπρέληδες είναι αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και ξυλογλύπτες, με δυτικομακεδονική καταγωγή και αποτελούν συνάφι, που δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά στις Σέρρες στα μέσα του 19ου αιώνα.

Το τέμπλο έχει την καθιερωμένη τυπική τριμερή[3], κατά μήκος, διάρθρωση,

---

1. Για την ιστορία του χωριού, βλ. Π. Πέννας, *Ιστορία των Σερρών (1383-1913)*, Αθήναι 1966. Δ. Σαμσάρης, *Συμβολή εις την ιστορίαν της κοινότητος Εμμανουήλ Παππά (ο ναός του Αγίου Αθανασίου και ο ανέκδοτος κώδιξ αυτού)*, Σέρραι 1970 (βιβλιοκρισία Γ. Παπαγεωργίου, *Μακεδονικά 12 (1972)*, 541.

2. Γενικά για το τέμπλο, βλ. *The Ikonostasis. Origins-Evolution-Symbolism*, εκδ. A. Lidov (Πρακτικά Συνεδρίου στη ρωσική και αγγλική γλώσσα), Μόσχα 2000. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Το φράγμα του Ιερού Βήματος στα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος. Μελέτη αρχαιολογική και λειτουργική*, Αθήναι 1999. Ν. Νικονάνος, *«Τα ξυλόγλυπτα»*, στο: *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Α΄, Άγιον Όρος 2000, 134-136. Τρ. Σιούλης, *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στην Ήπειρο και οι τεχνίτες του ξύλου. Μεταβυζαντινή περίοδος*, Ιωάννινα 2008. Π. Ευγενικός, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα του 17ου αι. από την περιοχή του Πηλίου*, Θεσσαλονίκη 2007, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία.

3. Για την τριμερή διάρθρωση των μεταβυζαντινών τέμπλων, βλ. Κ. Καλοκύρης, «Εξέχοντα μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα τέμπλα του Αγίου Όρους», στο: *Η Αθωνική Πολιτεία. Επί τη χιλιετηρίδι του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1963, 316. Ο ίδιος, «Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα Αγίου Όρους», στο: *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθόδοξης Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1980, 173-203. Κ. Α. Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 97. Ο ίδιος, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982, 8-9. Ε. Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα*

τα θωράκια και τις δεσποτικές εικόνες δηλαδή στην πρώτη ζώνη, τη ζώνη του θριγκού και των εικόνων του δωδεκαόρτου στη δεύτερη και την πυραμίδα με τον σταυρό και τα λυπηρά στην τρίτη ζώνη. Το κάτω μέρος, η ποδιά του τέμπλου, φέρει δέκα θωράκια και στη συνέχεια ακολουθεί μία ξυλόγλυπτη ταινία, η σταφυλή, πάνω στην οποία τοποθετούνται οι ορθογώνιοι ταμπλάδες, γνωστοί ως κάτω κεταμπέδες (Εικ. 7-8). Στο ύψος αυτό διαμορφώνονται πέντε θύρες: στο κέντρο του τέμπλου η Ωραία Πύλη, δύο ακόμη βοηθητικές πύλες που φέρουν βημόθυρα στα βόρεια και στα νότια και στη συνέχεια οι θύρες της πρόθεσης και του διακονικού (Εικ. 1-4), που τις ορίζουν κατακόρυφες παραστάδες. Όλες οι θύρες επιστέφονται με επίθυρα τα οποία κοσμούνται με ανάγλυφο φυτικό διάκοσμο. Εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, εικονίζονται οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίες στηρίζονται σε γλυπτά στυλώματα, τους κιονίσκους, οι οποίοι είναι κυλινδρικής διατομής και απολήγουν σε κιονόκρανα κοσμημένα με φύλλα άκανθας. Οι δεσποτικές εικόνες επιστέφονται από τους επάνω κεταμπέδες και από αψιδώματα, τα γνωστά ως κεμέρια (Εικ. 9). Τα κεμέρια είναι διάτρητα και κοσμούνται στο μέσον με πλούσια σκαλισμένες ανάγλυφες αγγελικές και ανθρώπινες μορφές και σαρκώδεις βλαστούς. Ο θριγκός αποτελείται από τέσσερις ζώνες (Εικ. 10-11), οι δύο από τις οποίες είναι διάτρητες και χωρίζονται μεταξύ τους με ταινίες. Αυτές κοσμούνται με ανθεμωτά μοτίβα και φυλλοφόρους ελισσόμενους βλαστούς με τσαμπιά, φύλλα αμπέλου και άκανθας, τοποθετημένα σε παράταξη να προβάλλουν πάνω σε ερυθρό και γκριζωπό βάθος. Ακόμη εικονίζονται μορφές αγγέλων να κρατούν ανεπτυγμένο ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται με μεγαλογράμματη επιγραφή ο ύμνος «ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ». Ακολουθεί μία ζώνη επιστυλίου με εικόνες, οι οποίες είναι μεταγενέστερες του τέμπλου, με χριστολογικές και θεομητορικές σκηνές και αγίους[4], που περικλείονται από στρεπτούς κιονίσκους και επιστέφονται με έξεργες αγγελικές μορφές[5]. Το τέμπλο απολήγει σε χαμηλή αετωματική επίστεψη, το κλαδί, στην κορυφή του οποίου υψώνεται ξυλόγλυπτος σταυρός (Εικ. 12), με ζωγραφισμένο τον Εσταυρωμένο να πλαισιώνεται από τις

Ηπείρου 17ου - α΄ ημίσεως 18ου αιώνα - Πρόστυπα Ξυλόγλυπτα, διδ. διατρ. Αθήνα 1980, 91-93. Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα - Ιωάννινα 1986, 50-51. *Με πίστη και φαντασία. Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα του Δυτικού Ταϋγέτου*, Αθήνα 2004, 28.

4. Καλοκύρης, *Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα*, σποραδικά. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, 8-9, σχ. 47.

5. Καλοκύρης, *Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα*, σποραδικά. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, 8, σχεδ. 47, όπου και σχετικά παραδείγματα. Δ. Σοφιανός, «Τα ξυλόγλυπτα τέμπλα των Μετεωρικών Μονών Μεγάλου Μετεώρου (1791) και Αγίου Στεφάνου (1814), έργα μετσοβιτών μαστόρων», στο: *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Μετσοβιτικών Σπουδών*, Μέτσοβο 28-30 Ιουνίου 1991, Αθήνα 1993, 82.

ολόσωμες μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, τα γνωστά Λυπηρά, που στηρίζονται σε δρακοντόμορφα πτερωτά όντα. Το βάθος του τέμπλου είναι κατά τόπους χρωματισμένο ερυθρό και γκρι. Οι χαμηλότερες ζώνες είναι επικαλυμμένες μεταγενέστερα με αλλεπάλληλες στρώσεις μπρουτζίνας, που δεν ανήκουν στον αρχικό καλλιτέχνη του τέμπλου, και έχουν αλλοιώσει αισθητά τη λεπτομερή απόδοση των ανάγλυφων παραστάσεων.

Ειδικότερα, οι πεσσίσκοι είναι τετράγωνης διατομής και φέρουν στη βάση γλυπτούς αμφορείς, από τους οποίους εκφύονται φυλλοφόροι κλάδοι και άνθη που καλύπτουν την επιφάνειά τους (Εικ. 1-5). Ψηλότερα, στη ζώνη των δεσποτικών εικόνων, μετασχηματίζονται σε επιχρυσωμένους κυματοειδείς φυλλοφόρους βλαστούς με σχηματοποιημένα ανθέμια, που προβάλλουν σε ερυθρό βάθος και απολήγουν σε κορινθιάζοντα κιονόκρανα, κοσμημένα με φύλλα άκανθας (Εικ. 2-4). Το κατώτερο τμήμα του τέμπλου αποτελείται από πέντε θωράκια (Εικ. 2-5) εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, τα οποία χωρίζονται μεταξύ τους με πεσσίσκους, φέρουν ομοιόμορφο πλούσιο φυτικό διάκοσμο με ελισσόμενους βλαστούς και στο κέντρο της επιφάνειάς τους κοσμούνται με ασπιδόμορφες ροζέτες.

Πλούσια σκαλισμένοι και με αφηγηματική διάθεση είναι κοσμημένοι οι κάτω κεταμπέδες (Εικ. 1-5, 7-8), που σχηματίζονται με οριζόντιες ταινίες ανάμεσα στα θωράκια και τις δεσποτικές εικόνες. Η επιφάνειά τους πληρούται με συνθέσεις με ολόσωμες μορφές, όπως είναι η Ευλόγηση των Πρωτοπλάστων, το Δέντρο της Γνώσεως του καλού και του κακού, η Εύα να κρατάει το μήλο και να το προσφέρει στον Αδάμ[6] (Εικ. 7), η Έξοδος των Πρωτοπλάστων από τον παράδεισο, η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Θυσία του Ισαάκ, τα Εισόδια της Θεοτόκου, η Αποτομή του Προδρόμου, ο αρχάγγελος Γαβριήλ και ο τιμώμενος άγιος Αθανάσιος (Εικ. 8). Οι σκηνές περιβάλλονται από πλούσιο διακοσμημένο έξεργο μοτίβο με πλατύφυλλα κλαδιά, άνθη, ζώα και πουλιά.

Πάνω από τις δεσποτικές εικόνες αναπτύσσεται μία λεπτή διάτρητη ζώνη κοσμήτη (Εικ. 1-5, 10), που είναι κατάκοσμη με συστρεφόμενους φυλλοφόρους και ανθοφόρους κλάδους, πουλιά και ζώα. Με πλούσια σκαλιστό φυλλοφόρο διάτρητο διάκοσμο είναι κοσμημένοι επίσης και οι επάνω κεταμπέδες (Εικ. 2-4, 9-10). Ακολουθεί μία σειρά από ημικυκλικά διάτρητα αψιδώματα, τα κεμέρια (Εικ. 1-4, 9-10), οι επιφάνειες των οποίων πληρούνται με κυματιστά πλατιά φύλλα άκανθας και με τις ανάγλυφες μορφές του Χριστού, της Παναγίας, των ευαγγελιστών με τα σύμβολά τους, και του αρχαγγέλου Γαβριήλ.

Τα βημόθυρα[7] φέρουν μικτή, γραπτή και γλυπτή, διακόσμηση (Εικ. 2, 3, 4,

6. Για το θέμα, βλ. Γ. Αξιώτης, *Η παράσταση των Πρωτοπλάστων εις το εκκλησιαστικόν μεταβυζαντινόν ξυλόγλυπτον*, Αθήνα 1981.

7. Για την εξέλιξη και διακόσμηση των βημόθυρων, βλ. Τσαπαρλής, ό.π., 150-161. Π. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημόθυρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2008.

6). Στο πλούσιο κοσμημένο με ελισσόμενους βλαστούς, ρόδακες, μαργαρίτες, πουλιά και δράκοντες διάτρητο, δίζωνο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης, εικονίζεται στην επάνω ζώνη ο Ευαγγελισμός, με την Παναγία και τον Γαβριήλ σε δύο ωοειδή διάχωρα. Πάνω από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, από το ρύγχος δύο ιχθυόμορφων όντων εκφύονται συμμετρικοί κυματοειδείς βλαστοί, που κοσμούνται με ανθέμια, πουλιά και ζώα. Στην κατώτερη ζώνη, μέσα σε γλυπτές, διπλής καμπυλότητας, τοξοστοιχίες, που στηρίζονται σε στρεπτούς ημικιονίσκους, εικονίζονται τέσσερις ιεράρχες, ανά δύο σε κάθε θυρόφυλλο. Τα υπερκείμενα κενά που δημιουργούνται πληρούνται με μορφές περιστερών και περίτεχνα φυτικά μοτίβα. Στις δύο κάθετες διακοσμητικές ταινίες που πλαισιώνουν τα βημόθυρα κυριαρχούν οι κυματοειδείς βλαστοί άκανθας. Το αρμοκάλυπτρο ή διαχωριστικός σταθμός κοσμείται στη βάση του με φυλλοφόρο κλάδο με άνθη, ενώ πιο πάνω παριστάνονται ο ταλιαδώρος που κρατά σφύρα και σμίλη και η μορφή ενός διακόνου που κρατά άγιο ποτήριο. Στην απόληξη σχηματίζεται, δισκάριο, στο οποίο εικονίζεται ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας, πλαισιωμένος από δύο αρχαγγέλους. Εξωτερικά περιβάλλεται από φυλλοφόρο κλάδο. Το επίθυρο της Ωραίας Πύλης φέρει πλούσιο συμπαγή γλυπτό διάκοσμο, με διάτρητο ημικυκλικό πλέγμα που θυμίζει δανδέλα (Εικ. 2). Στο κέντρο παριστάνεται η Ετοιμασία του Θρόνου με δύο μορφές αγγέλων να πλαισιώνουν την αγία τράπεζα και μορφές ευαγγελιστών και αποστόλων να κρατούν κλειστούς κώδικες και να περιβάλλονται από φυτά και πουλιά.

Με ανάλογο πλούσιο γραπτό, σκαλιστό και διάτρητο διάκοσμο κοσμούνται και τα δύο δευτερεύοντα βημόθυρα (Εικ. 3, 4, 6). Οι τέσσερις θύρες πλαισιώνονται από ημικυκλικής διατομής παραστάδες (Εικ. 3, 4). Η θεματολογία που αναπτύσσεται στους λαμπάδες είναι ανάλογη με εκείνη των στυλίσκων που χωρίζουν τις δεσποτικές εικόνες. Παρόμοιο φυτικό διάκοσμο και γιρλάντες φέρουν τα οξύληκτα ή διπλής καμπυλότητας επίθυρα της πρόθεσης και του διακονικού (Εικ. 3, 4).

Ακολουθεί η πρώτη ζώνη του θριγκού (Εικ. 10-11), η οποία τοποθετείται ανάμεσα σε λεπτούς κοσμήτες. Φέρει παρατακτική διακόσμηση με επίκρανα και με φυλλοφόρους βλαστούς, άνθη παπαρούνας και ρόδακες, που αναπτύσσονται πάνω σε ερυθρό βάθος. Στην επόμενη ζώνη του θριγκού, ανάμεσα σε οδοντωτούς κοσμήτες και σχηματοποιημένα πεντάφυλλα ανθέμια, αναπτύσσονται πάνω σε γκριζωπό βάθος πολύπλοκοι κυματοειδείς βλαστοί, από τους οποίους εκφύονται σαρκώδη ανθέμια, φύλλα άκανθας και μορφές αγγέλων που κρατούν τμήματα ανεπτυγμένου ειληταρίου, στο οποίο αναγράφεται ο ύμνος «ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ». Έπεται το κλήμα (Εικ. 1, 3, 4, 10, 11), διάτρητη ζώνη με φυλλοφόρους συστρεφόμενους σαρκώδεις βλαστούς αμπέλου και άκανθας, ανθοφόρους κλάδους και τσαμπιά που τα ραμφίζουν πουλιά, το οποίο διατρέχει όλο το πλάτος του τέμπλου, συνθέτοντας μοναδικό σύνολο. Το

κλήμα περιβάλλεται από λεπτό σχοινοειδές κόσμημα και λοξό κοσμήτη.

Την υπερκείμενη ζώνη του θριγκού συνθέτουν τριάντα ορθογώνια πλαίσια με εικόνες χριστολογικών και θεομητορικών σκηνών και αγίων (Εικ. 1, 3, 4). Οι εικόνες τοποθετούνται μέσα σε τοξωτό, έξεργο, ελικοειδές κιονοστήρικτο, ξυλόγλυπτο διάχωρο, που απολήγει σε ολόσωμες μορφές αγγέλων, οι οποίοι κρατούν άγια ποτήρια, δισκάρια και εξαπτέρυγα. Επιστέφονται με ανεστραμμένα κιονόκρανα με επιθήματα, που φέρουν οδοντωτό διάκοσμο και φυτικό παρατακτικό μοτίβο. Τα ορθογώνια πλαίσια κοσμούνται με στηθαίες αγγελικές μορφές και πλαισιώνονται με φυτικό διάκοσμο.

Το επιστύλιο επιστέφεται από το κλαδί, μία διάτρητη ταινία σε όλο το μήκος του τέμπλου, στην οποία αναπτύσσονται σαρκώδεις κλάδοι με περιελισσόμενα φύλλα άκανθας, ρόδακες, μαργαρίτες, ολόγλυφες περιστερές, αετούς και σταυρούς μικρότερου μεγέθους με Λυπηρά (Εικ. 1, 3, 4). Στη ζώνη αυτή, τοποθετείται η πυραμίδα με τον ξυλόγλυπτο σταυρό (Εικ. 1, 12). Ο σταυρός φέρει ζωγραφισμένο τον Εσταυρωμένο και τους ευαγγελιστές στις τρίλοβες κεραίες. Πλαισιώνεται από τα Λυπηρά, στα οποία εικονίζονται οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, που περικλείονται από ημικιονίσκους, οι οποίοι μιμούνται φοίνικα και λεπτούς φυλλοφόρους κλάδους. Περιμετρικά, ο σταυρός φέρει εσωτερικά διακόσμηση με κομβία και εξωτερικά περιβάλλεται από ελισσόμενο βλαστό με μαργαρίτες, ενώ στις κεραίες κοσμείται με λογχόσχημα ανθέμια και μία περιστερά. Ο σταυρός είναι τοποθετημένος πάνω σε ασπιδόμορφη διαμορφωμένη βάση, στο κέντρο της οποίας παριστάνεται το κρανίο του Αδάμ στο σπήλαιο του Άδη. Οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη στα Λυπηρά στηρίζονται σε αετούς που έχουν ανοιχτές φτερούγες και περιβάλλονται από εύχυμους κλάδους. Οι αετοί αναδύονται από τα ανοικτά στόματα φολλιδωτών δρακόντων με συστρεφόμενες ουρές[8], με συμβολικό και φυλακτικό χαρακτήρα. Εκατέρωθεν των Λυπηρών παραστέκουν ολόγλυφες μορφές αντίνωτων αετών και περιστερών.

Το τέμπλο του ναού του Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παππά ανήκει στην κατηγορία των ανάγλυφων έξεργων ή κουφωτών τέμπλων[9]. Η λεπτομερής τεχνική απόδοση των θεμάτων (Εικ. 7, 8, 9, 10) οφείλεται στην ικανότητα του ξυλογλύπτη και των συνεργατών του, που με φαντασία και υπομονετική εργασία φιλοτέχνησαν εξαιρετικές παραστάσεις και δημιούργησαν πλούσιο διάκοσμο. Ειδικότερα, παρατηρείται ότι οι λαμπάδες έχουν ημικυκλική διατομή, τα θέματα αποδί-

8. Για τους δράκοντες στην επίστεψη των τέμπλων και τη διακοσμητική εξέλιξη της επίστεψης γενικότερα, βλ. Καλοκύρης, *Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα*, 319-321, 333. Τσαπαρλής, ό.π., 133-146, όπου και σχετικά παραδείγματα για τον συμβολισμό. Σιούλης, ό.π., σποραδικά. Ο ίδιος, «*Οι παραστάσεις των λυπηρών των τέμπλων και η εξέλιξή τους*», *Βελλά*, Ιωάννινα 2001, 229-240. *Με πίστη και φαντασία*, 36.

9. Η σχετική ορολογία απαντάται αρχικά στον Μακρή, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, 10, και επαναλαμβάνεται και από άλλους μελετητές.

δονται σε επιμέρους τμήματα του τέμπλου με πρόστυπη ή με έξεργη τεχνική, ενώ σε μεγάλα τμήματα επιτυγχάνεται το επιθυμητό βάθος και δημιουργείται διάτρητο κόσμημα, που χαρίζει πλαστικότητα και φυσιοκρατική απόδοση στη διακόσμηση[10]. Η αύξηση των ζωνών διακόσμησης στο θριγκό και η αλλαγή στη δομή με την καθ' ύψος ανάπτυξη του τέμπλου αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα, που εμφανίζονται σε σύνολα του όψιμου 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα[11]. Επαναλαμβάνεται και εδώ η συνήθης τεχνική και πρακτική διακόσμησης, που κυριαρχεί στα τέμπλα που χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, τα οποία είναι έντονα επηρεασμένα από τη διακοσμητική τεχνική του μπαρόκ[12].

Η πλούσια διακόσμηση και θεματολογία συντίθενται από αφηγηματικές θρησκευτικές σκηνές, συμβολικές και αλληγορικές παραστάσεις, πολυέλικτους βλαστούς, λογχοειδή φύλλα, ποικίλα άνθη, ρόδακες, διάφορα ζώα, πτηνά και αγγέλους, θέματα που προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση, με έντονες ωστόσο επιδράσεις από την Αναγέννηση. Τα διακοσμητικά αυτά στοιχεία αποτελούν κοινά μοτίβα διακόσμησης, που εντοπίζονται σε πολλά ξυλόγλυπτα τέμπλα ναών και μονών του ελλαδικού χώρου, ιδιαίτερα στην περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και των γειτονικών βαλκανικών χωρών.

Ειδικότερα, η τεχνική, η επιλογή της θεματολογίας και η διάταξη του ανάγλυφου έξεργου ξυλόγλυπτου τέμπλου του καθολικού της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών[13], που χρονολογείται στα 1803, έχει πολλά κοινά στοιχεία με το τέμπλο του Εμμανουήλ Παππά, όπως ο πλούτος της διακόσμησης με σκηνές

---

10. Καλοκύρης, *Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα*, σποραδικά. Μακρής, *Η Λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, 96-98. Τσαπαρλής, ό.π., 5, 12-14. Ο ίδιος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β' μισό του 18ου αιώνα», στο: *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 70-95.

11. Ν. Νικονάνος, «Τα ξυλόγλυπτα του Αγίου Όρους», στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατάλογος έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 1997, 261-262.

12. Για την εμφάνιση και κυριαρχία του τεχνοτροπικού αυτού ρεύματος που επικρατεί στον ελλαδικό χώρο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου έως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική και στη ζωγραφική διακόσμηση αρχοντικών σπιτιών, βλ. Καλοκύρης, *Μελετήματα*, 197 κ. ε. Κουτελάκης, ό.π., 22-23. Κ. Μακρής, «Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του», στο: *Αρμός, Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο*, Θεσσαλονίκη 1991, 1093-1106, όπου και η βιβλιογραφία.

13. Μ. Ξύδας, Μητροπολίτης Σερρών και Νιγρίτης, *Το Μοναστήρι του Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες*, Σέρρες 1995. Σ. Πασχαλίδης - Δ. Στρατής, *Τα Μοναστήρια της Μακεδονίας, Α', Ανατολική Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1996, 355-402, όπου και η βιβλιογραφία για τη Μονή. Για τις τοιχογραφίες και τις φορητές εικόνες της Μονής, βλ. Αγγ. Στρατή, *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. 14ος – 19ος αιώνας. Μελέτες και άρθρα*, Θεσσαλονίκη 2007. Η ίδια, «Το τέμπλο του καθολικού της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών», στο: *Σερραίων Διάσωσμα, Πνευματικοί και Καλλιτεχνικοί Θησαυροί της Εκκλησίας των Σερρών*, Σέρρες 2008, 479-504.

από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη στα θωράκια και στους κάτω κεταμπέδες και οι επάλληλες διακοσμητικές ζώνες του θριγκού. Στην τεχνική του κυριαρχεί το έντονο έξεργο ανάγλυφο, με τη χρήση της διάτρητης τεχνικής να εφαρμόζεται σε επιμέρους τμήματα, που του προσδίδει ελαφρότητα, πλαστικότητα και συμμετρία και συνάμα το καθιστά περισσότερο εντυπωσιακό και μεγαλοπρεπές. Αποτελεί ένα σπουδαίο δείγμα της ξυλογλυπτικής τέχνης του 19ου αιώνα, με την ποικιλία στην οργάνωση των μοτίβων, με θέματα που αντλούν το περιεχόμενό τους από την Αγία Γραφή και φιλοτεχνούνται σε συγκεκριμένες θέσεις, όπως οι σκηνές των Πρωτοπλάστων στα θωράκια, και θέματα από τις καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες, και με τη φυσιοκρατική απόδοση των επιμέρους παραπληρωματικών θεμάτων και λεπτομερειών. Ανάγλυφες ανθρώπινες και αγγελικές μορφές, ολόγλυφες περιστερές, ανθοφόροι βλαστοί, γιρλάντες, ζώα και πουλιά που ραμφίζουν φίδια δημιουργούν πλούσιες συνθέσεις, που εμπνέονται από την τέχνη του μπαρόκ.

Πανομοιότυπα διακοσμητικά θέματα φέρουν τα ξυλόγλυπτα τέμπλα των ναών του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς[14] και της Αγίας Μαρίνας Κάτω Ορεινής[15] της περιφερειακής ενότητας Σερρών, που χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα και εντυπωσιάζουν με την κατάφορτη διακόσμησή τους, με αφηγηματικές σκηνές συμβολικού και διδακτικού περιεχομένου. Επιπλέον, χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα που παρουσιάζουν το βημόθυρο και τα δρακοντόμορφα όντα στην πυραμίδα του τέμπλου του ναού Αγίας Μαρίνας Κάτω Ορεινής και τα δρακοντόμορφα όντα στην πυραμίδα άγνωστου τέμπλου που σήμερα φυλάσσεται στο επισκοπείο της Ιεράς Μητροπόλεως Σιδηροκάστρου με τα αντίστοιχα τμήματα του εξεταζόμενου τέμπλου του ναού Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παππά.

Στην ίδια κατηγορία διακόσμησης ανήκουν και πολλά τέμπλα του Αγίου Όρους[16], που χρονολογούνται στον 19ο αιώνα, όπως για παράδειγμα τα τέμπλα των καθολικών των Μονών Δοχειαρίου, Βατοπαιδίου, Διονυσίου, Κουτλουμουσίου και άλλα[17].

---

14. Α. Αναγνωστόπουλος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς Σερρών», στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά,* Αθήνα 2015, 507-522, εικ. 1-12.

15. Ν. Ζήκος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο και οι μεταβυζαντινές εικόνες στο ναό της Αγίας Μαρίνας στην Κάτω Ορεινή Σερρών», 5 (1978), 27-30. Φωτογραφικό υλικό από προσωπικό αρχείο.

16. Καλοκύρης, *Άθως, θέματα αρχαιολογίας και τέχνης επί τη χιλιετηρίδι (963-1963),* Αθήναι 1963, 175-216. Ν. Νικονάνος, «Βυζαντινά ξυλόγλυπτα στο Άγιον Όρος», στο: *Άγιον Όρος. Φύση-Λατρεία- Τέχνη,* τ. Β΄, Θεσσαλονίκη 2001. Δ. Λιάκος, «Μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα στο Άγιον Όρος (1600-1750)», *ΔΧΑΕ* ΚΗ΄ (2007), 283-292. Ο ίδιος, «Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος το 16ο αιώνα», *ΔΧΑΕ,* ΛΔ΄ (2013), 323-335.

17. Καλοκύρης, *Άθως,* 188-190, 198-200, πίν. 51 Α-Β, 52-54, 55 Α-Β. Σ. Καδάς, *Η Ιερά*

Ανάλογες χαρακτηριστικές ομοιότητες στη δομή και στην ανάπτυξη της θεματολογίας με το μεγάλο μήκος διαστάσεων τέμπλο του ναού Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παππά απαντώνται στο τέμπλο των Ταξιαρχών στο Μάραθο Ευρυτανίας (18ος αιώνας), στη Μονή Μεσιανών στα Ιωάννινα (18ος αιώνας), στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Ανατολική Φραγκίστα (1735), στο ναό της Κοιμήσεως Θεοτόκου Κάτω Βίτσας (1739), στο καθολικό της Μονής Γεννήσεως Θεοτόκου στο Ψιάδι στα Ιωάννινα (μέσα 18ου αιώνα), στο καθολικό της Μονής Κλεινού Καλαμπάκας (1789) και στο καθολικό της Μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[18].

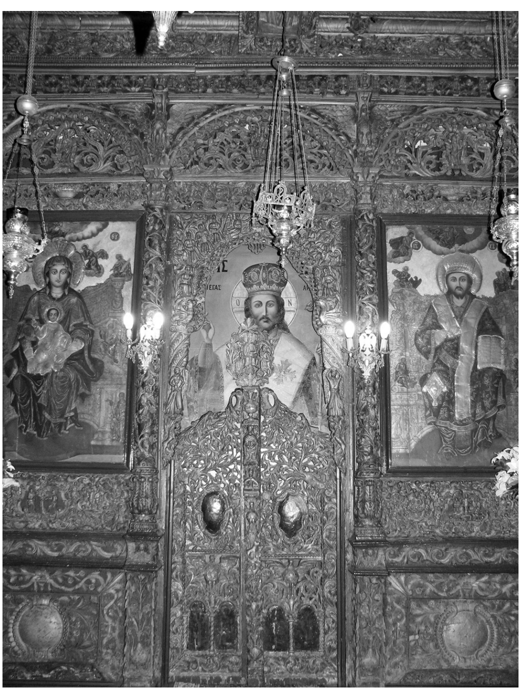
Συμπερασματικά, το τέμπλο του ναού του Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παππά Σερρών συνδέεται, ως προς τη δομή και τη θεματολογία του διάκοσμου, με σύγχρονα τέμπλα γειτονικών περιοχών, όπως της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών και του ναού του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς. Χαρακτηρίζεται για τη συμμετρία, τη γεωμετρικότητα και την ακρίβεια στη διάταξη των ζωνών του θριγκού, καθώς αυξάνεται ο καθ' ύψος άξονας του τέμπλου, ενώ ανάμεσα στις ζώνες παρεμβάλλονται λεπτές οριζόντιες ξυλόγλυπτες ταινίες, διακοσμημένες με ρυθμικά επαναλαμβανόμενα φυτικά σχέδια ή σχηματοποιημένα μοτίβα, που προβάλλουν πάνω στο ερυθρό και γκριζόχρωμο βάθος και σχηματίζουν ένα εξαίρετο αισθητικό αποτέλεσμα. Παρατηρείται, επίσης, αρμονία στη σχεδίαση του συνόλου, με τα θέματα στις χαμηλότερες ζώνες να αποδίδονται με την πρόστυπη ή την έξεργη τεχνική εκτέλεση, ενώ η διάρθρωση των ζωνών του θριγκού εκτελείται με τη διάτρητη τεχνική. Η αύξηση των ζωνών του θριγκού με την καθ' ύψος ανάπτυξη του τέμπλου αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα που εμφανίζεται σε ξυλόγλυπτα τέμπλα του όψιμου 17ου και του 18ου αιώνα. Χαρακτηριστικός, επίσης, είναι ο τρόπος απόδοσης του επιστυλίου, όπου οι σκηνές διαχωρίζονται συμμετρικά σε δύο ισομεγέθη τμήματα, καθώς και η διάρθρωση της επίστεψης και ο τρόπος με τον οποίο επιτίθεται η βάση της πυραμίδας στο κλαδί.

Μονή Αγίου Διονυσίου. Ιστορία – Τέχνη – Κειμήλια. Προσκυνηματικός οδηγός, Άγιον Όρος 1997, 46-49. *Ορθοδοξία - Ελληνισμός. Πορεία στην τρίτη χιλιετία, Ιερά Μονή Κουτλουμουσίου*, Άγιον Όρος 1995, 223, 232-233, 348.

18. Γ. Γιαννίτσαρης - Ν. Βρυώνης, «Ο ιερός ναός των Ταξιαρχών Μαράθου Αγράφων», στο: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 6, Αθήνα 2002, 63, εικ. 15. Δ. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου, Α*, Αθήνα 1996, 495-497, 466-468, εικ. 614, 544. Π. Λαζαρίδης, «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ευρυτανίας», *ΑΔ* 28 (1966), Χρονικά Β'2, 387, πίν. 339α. Τσαπαρλής, ό.π., 66-70, 174, εικ. 19 Α-Β, 36. Αφρ. Πασαλή, «Το καθολικό της μονής Κλεινού Καλαμπάκας», *ΔΧΑΕ*, ΚΑ' (2000), 75-77, εικ. 6, 9. Γρ. Παπαναστασούλη, «Μετεωρίτικα ξυλόγλυπτα τέμπλα», *Τρικαλινά* 32 (2012), 263-268.

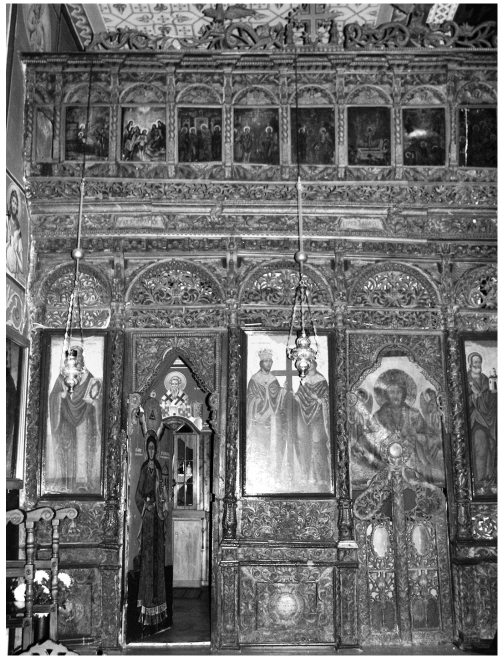


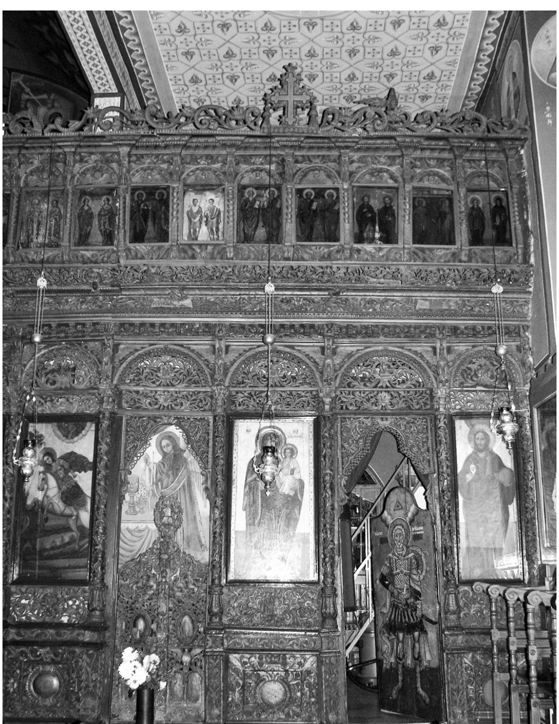
Εικ. 1. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Γενική άποψη του τέμπλου.



Εικ. 2.
Άγιος Αθανάσιος
Εμμανουήλ Παππά.
Το κεντρικό τμήμα
του τέμπλου
με την Ωραία Πύλη.

Εικ. 3.
Άγιος Αθανάσιος
Εμμανουήλ Παππά.
Γενική άποψη
του τέμπλου
στο βόρειο κλίτος.





Εικ. 4.
Άγιος Αθανάσιος
Εμμανουήλ Παππά.
Γενική άποψη
του τέμπλου
στο νότιο κλίτος.



Εικ. 5. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Το τέμπλο του ναού. Τα θωράκια.



Εικ. 6. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Βημόθυρο στην πύλη του διακονικού. Λεπτομέρεια του διάκοσμου.



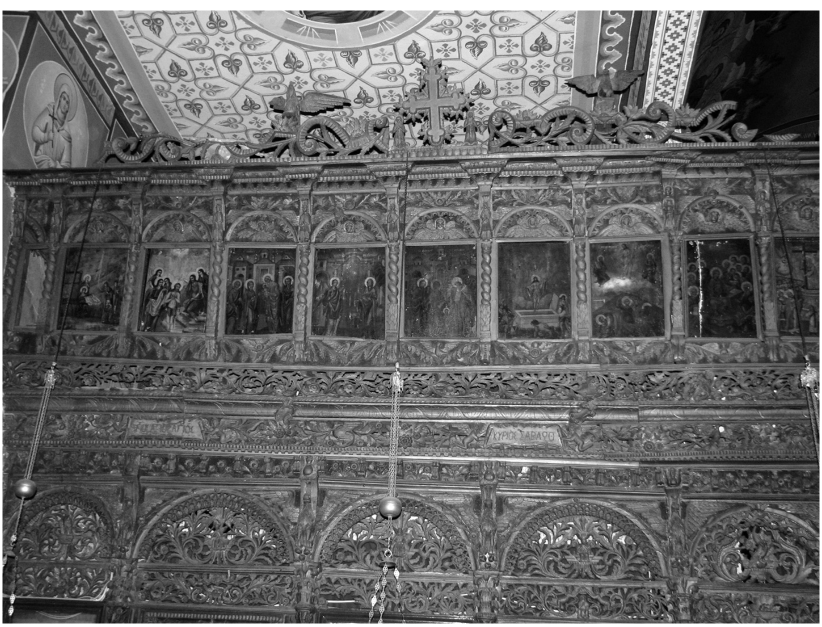
Εικ. 7. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Κάτω κεταμπές.
Το δέντρο της γνώσεως του καλού και του κακού.



Εικ. 8. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Κάτω κεταμπές. Ο άγιος Αθανάσιος.



Εικ. 9. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Επάνω κεταμπές. Ο ευαγγελιστής Λουκάς.



Εικ. 10. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Γενική άποψη του θριγκού στο βόρειο κλίτος.



Εικ. 11. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Οι ζώνες του θριγκού, λεπτομέρεια.



Εικ. 12. Άγιος Αθανάσιος Εμμανουήλ Παππά. Σταυρός επιστυλίου με τα λυπηρά.

Ζέττα Αντωνοπούλου
Δημήτρης Κουτσογιάννης

ΤΟ ΤΑΦΙΚΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΘΗΒΩΝ, ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΚΟΣΜΑ ΑΠΕΡΓΗ

Το παλαιό ή Α΄ Νεκροταφείο της Θήβας βρίσκεται ανατολικά της πόλης, στον τόπο όπου κατά την παράδοση ενταφιάστηκε ο Ευαγγελιστής Λουκάς (80 μ.Χ). Εκεί οι Θηβαίοι ανήγειραν ναό, τιμώντας τον πρώτο Πολιούχο και προστάτη τους.[1] Εντός του βρίσκεται ρωμαϊκή μαρμάρινη λάρνακα, στην οποία εναπόθεσαν το ιερό του λείψανο μετά την ανακομιδή του.

Οι πηγές αναφέρουν πως το λείψανο του Ευαγγελιστή μεταφέρθηκε επί Αυτοκράτορος Κωνστάντιου στην Κωνσταντινούπολη και αργότερα στην εκκλησία της Αγίας Ιουστίνης στην Πάδοβα.[2] Ο Ιερός ΝαόςΑγίου Λουκά Θηβών, όπου παρέμεινε ο κενός τάφος του, κατέρρευσε. Ανοικοδομήθηκε το 1860 και εγκαινιάστηκε το 1863 από τον τότε μητροπολίτη Δοκίθεο. Το χώρο οριοθετούσε περίβολος με επιβλητικό πέτρινο κωδωνοστάσιο στην είσοδο (Εικ. 1). Την ίδια εποχή,όπως μαρτυρούν τα παλαιότερα εναπομείναντα ταφικά μνημεία, εντός του περιβόλου λειτουργούσε το Α΄ Νεκροταφείο της πόλης.

Το έτος 2000, με ενέργειες του τότε μητροπολίτη Θηβών & Λεβαδείας Ιερώνυμου, τμήμα από το ιερό λείψανοτου Ευαγγελιστή Λουκά«επέστρεψε» στη Θήβα, και έκτοτε φυλάσσεται στο φερώνυμο προσκυνηματικό ναό.[3] Αντίθετα, η σύγχρονη νεκρόπολη, που εκτεινόταν στον αύλειο χώρο του, είχε μεταφερθεί κατά την προηγούμενη δεκαετία σε παρακείμενη περιοχή, στο δάσος Μοσχοποδίου.

Σήμερα στο παλαιό Νεκροταφείο της Θήβας παραμένουν 20 ταφικά μνημεία, που χρονολογούνται από το β΄ μισό του 19ου αιώνα έως τις πρώτες δεκαε-

---

1. Βλ. Α. Α. Βασιλείου, *Η «Μεγάλη Παναγία» εν Θήβαις*, Θήβαι 1972, 66-71.

2. Α. Κ. Ντεληθέος, «Η διαχρονική πορεία των λειψάνων του Ευαγγελιστού Λουκά και η κώμη Κορίτσα Φουρνά Ευρυτανίας ως σημείο στη διαδρομή αυτή», στον ιστότοπο *Πνευματικά Θησαυρίσματα*: http://dosambr.wordpress.com/, αρ. φυλ. 397/23-6-2010.

3. Α. Ντεληθέος ό.π., καθώς και Cr. Vernesi et al, *Genetic characterization of the body attributed to the Evangelist Luke*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS), vol. 98, no.23, November 6, 2001, 13460-13463.

τίες του 20ού και αναφέρονται ως επί το πλείστον στην αστική τάξη και τους αγωνιστές της Βοιωτίας. Το αρχαιότερο (1860) είναι του Συνταγματάρχη Ζάχου Μίλιου από τη Χειμάρα, αδελφού του Σπύρου Μήλιου (ή Σπυρομήλιου). Επιτύμβιες πλάκες, σαρκοφάγοι, ναϊσκόμορφα, στήλες με ανάγλυφες και ολόγλυφες διακοσμήσεις, προτομές, συγκροτούν ένα ρομαντικό κοιμητηριακό σύνολο με νεοκλασικό χαρακτήρα. Συγχρόνως, αποτελούν μάρτυρες της νεοελληνικής ταφικής τέχνης και της εξέλιξής της. Αρκετά μνημεία είναι ανυπόγραφα, ενώ άλλα πιστοποιούν πως εκεί εργάστηκαν σημαντικοί Έλληνες γλύπτες, όπως οι Μπονάνος, Λαμπαδίτης, Ρεμούνδος και άλλοι. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ο Κοσμάς Απέργης, που υπογράφει το ταφικό μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου.

Κοσμάς Απέργης

Για το βίο και το έργο του Κοσμά Απέργη γνωρίζουμε ελάχιστα.[4] Γεννήθηκε στον Πύργο της Τήνου, περίπου το 1840. Σπούδασε γλυπτική στο Σχολείο των Τεχνών κοντά στους Ζίγκελ (Christian Heinrich Siegel, 1808-1883) και Γεώργιο Φυτάλη (1830-1880). Το 1864 διορίστηκε υπότροφος (για τρία έτη) του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου[5] και συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία Αγίου Λουκά στη Ρώμη. Το καλοκαίρι του 1867 επέστρεψε στην Ελλάδα και το 1868 διορίστηκε Καθηγητής της Βιομηχανικής Καλλιτεχνικής και Πλαστικής στο Σχολείο των Τεχνών.Η θέση του, όπως και αυτή του Φυτάλη, καταργήθηκε λίγους μήνες μετά. Ο Λεωνίδας Δρόσης διαδέχτηκε και τους δύο, ως καθηγητής της γλυπτικής. Η σχέση του Απέργη με τον Δρόση πιστοποιείται και πρωθύστερα στη Ρώμη, καθώς από κοινού ίδρυσαν την «Καλλιτεχνική Εταιρεία» (1865).[6] Υπήρξε ακόμα συνιδρυτής του «Συλλόγου των Ωραίων Τεχνών» στην Αθήνα του 1882.

Νεότερη έρευνα κατέδειξε επίσης πως το 1869, μετά την αποχώρησή του από τη θέση του καθηγητή στο Σχολείο των Τεχνών, ο Απέργης έλαβε δεύτερη, διετή υποτροφία του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου για την «τελειοποίηση της τέχνης του» στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Φλωρεντίας.[7]

4. Το σύντομο βιογραφικό σημείωμα αντλείται από α) Δ. Παυλόπουλος, «Κοσμάς Απέργης» στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (ΛΕΚ), Α', Αθήνα 1997, 83 (στο εξής: Δ. Παυλόπουλος, 1997), και β) Χρ. Χρήστου - Μ. Κουμβακάλη - Αναστασιάδη,«Κοσμάς Απέργης» στο *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα 1982, 209.

5. Αρχείο Π.Ι.Ι.Ε.Τ./ «φάκελος υποτρόφων».

6. Νέα Πανδώρα 1868, 181-183.

7. Τα στοιχεία προέρχονται από αδημοσίευτη εργασία του Κώστα Δανούση (στο εξής Κ. Δανούσης) για τους υπότροφους του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου (Π.Ι.Ι.Ε.Τ.), η οποία στηρίζεται στη μελέτη του αρχείου του Ιδρύματος. Τον ευχαριστούμε θερμά για την παραχώρηση.

Ο Μπίρης αναφέρει πως ο Απέργης «παρασυρθείς εις κοσμικάς επιδιώξεις, παρημέλησε την τέχνη του και απέτυχε εις την σταδιοδρομίαν του, αποθανών εις μεγάλην ένδειαν».[8] Ο «κοσμικός» κύκλος, τουλάχιστον κατά την πρώιμη περίοδο, συμπεραίνεται ενεργός απ' όσα αναφέρθηκαν ανωτέρω. Η «ένδεια» βεβαιώνεται επίσης από την εγγραφή του ονόματός του σε καταλόγους δικαιούχων λήψης οικονομικού βοηθήματος από την Αδελφότητα Τηνίων κατά το έτος 1917: «γλύπτης Κοσμάς Απέργης, δρχ. 25».[9] Η μαρτυρία αυτή μεταθέτει και τη χρονολογία θανάτου του –άγνωστη μέχρι σήμερα– μεταγενέστερα αυτού του έτους. Φαίνεται ακόμη πως αντιμετώπιζε προβλήματα όρασης που επιδεινώθηκαν τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Ήδη, από το 1867,στην αλληλογραφία του προς την Επιτροπή Υποτροφιών του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου ανέφερε τον κίνδυνο τύφλωσης.[10]

Σε ό,τι αφορά την «αποτυχία» στη σταδιοδρομία του, σημειώνουμε τα ακόλουθα. Οι μέχρι σήμερα βιβλιογραφικές αναφορές στο έργο του περιορίζονται στον μαρμάρινο ανδριάντα του Λόρδου Γκίλφορντ, που βρίσκεται στην Κέρκυρα, καθώς και στο γύψινο πρόπλασμα του ανδριάντα Πατριάρχη Γρηγορίου Ε′. Το έργο αυτό, συμμετοχή του καλλιτέχνη σε ομόθεμο διαγωνισμό του 1865, εκτέθηκε μετέπειτα στην Exposition Universelle (Παρίσι 1867).[11] Προσθέτουμε στα ανωτέρω πως ο ίδιος ο καλλιτέχνηςπρότεινε τη μεταφορά του στο μάρμαρο και την ανίδρυσή του εντός του προαυλείου του Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου. Η προοπτική αυτή δεν ευδοκίμησε, παρά το γεγονός ότι το Ίδρυμα ανέλαβε πρωτοβουλία για τη διεξαγωγή σχετικού εράνου.[12]

Ο Απέργης φιλοτέχνησε ακόμη το πρόπλασμα του ανδριάντα του Κωνσταντίνου Κανάρη (Φλωρεντία 1871-72), ενόσω μάλιστα ο ήρωας βρισκόταν εν ζωή. Η Dora d' Istria[13] (Βουκουρέστι 1828 - Φλωρεντία 1888) σε επιστολή της προς την εφημερίδα *Ελληνικός Λαός* επαινεί την έμπνευση του καλλιτέχνη και,επικαλούμενη την «συνδρομήν εκείνων, όσοι έχουν ζωηρόν το αίσθημα της εθνικής δόξης», συνιστά την ανέγερση του έργου σε μάρμαρο.[14] Η πρόταση,αν και σύμφωνη με το κλίμα της εποχής ως προς την έκφραση ευγνωμοσύ-

8. Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήναι 1957, 508.

9. Κ. Δανούσης, ό.π.

10. Κ. Δανούσης, ό.π.

11. Δ. Παυλόπουλος, 1997.

12. Κ. Δανούσης, ό.π.

13. Η Dora d' Istria – φιλολογικό ψευδώνυμο της ElenaGhica– ήταν συγγραφέας, ποιήτρια και ζωγράφος στην Ιταλική Ακαδημία.

14. Εφημερίδα *Ελληνικός Λαός (Ο)*, 24 Μαρτίου 1872 (Συντάκτης Κ. Αγγελης). Η πληροφορία της εν λόγω επιστολής αναφέρεται στο: Ηλ. Μυκονιάτης, «Οι ανδριάντες του Ρήγα και του Γρηγορίου του Ε′ στα Προπύλαια του Πανεπιστημίου της Αθήνας και το πρώτο κοινό τους», στο περ. *Ελληνικά*, τ.35, τευχ.2°, Θεσσαλονίκη 1984, 369.

νης στους αγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης, δεν είχε συνέχεια. Τέλος, άκαρπη προέκυψε και η ανίδρυση του ανδριάντα του Λόρδου Γκίλφορντ (Frederick North Guilford, 1766-1827), ιδρυτή της Ιονίου Ακαδημίας, στην Αθήνα. Το 1883 ο Απέργης αναδείχθηκε νικητής του σχετικού καλλιτεχνικού διαγωνισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το έργο προορίζονταν για την πλατεία του Πανεπιστημίου, σε παραλληλία με τον (καθιστό) ανδριάντα του Αδαμάντιου Κοραή, που βρισκόταν ήδη εκεί.[15] Η μεταφορά στο μάρμαρο σε φυσικό μέγεθος ολοκληρώθηκε το 1885. Δεν ικανοποίησε όμως τους αγωνοθέτες. Στη συνεδρίαση της Συγκλήτου με ημερομηνία 25 Μαΐου 1885, ο Πρύτανης ανέβαλε τη λήψη οριστικής απόφασης για την τοποθέτηση του ανδριάντα, καθώς «πολλοί εξέφρασαν γνώμην ότι δεν είναι εξειργασμένος καθ' όλους τους καλλιτεχνικούς κανόνας».[16] Το έργο τελικά δωρήθηκε στο Δήμο Κερκυραίων το 1886.[17] Για τους ίδιους λόγους όμως, δεν τοποθετήθηκε πλησίον της Ιονίου Ακαδημίας, όπως αρχικά προοριζόταν, αλλά στο Δημοτικό Ανθώνα ή «Μποσκέτο», στην Κάτω Πλατεία της Κέρκυρας.

Πέρα από το μνημείο Δημητρίου, η έρευνα εντόπισε την υπογραφή του Απέργη σε ένα ακόμη ταφικό σύνολο, τον Οίκο του αγωνιστή Νικολάου Ι. Κουτσογιάννη (1800-1883) στο Α′ Νεκροταφείο Αθηνών (τμήμα 5ο/αρ. 805).[18] Επιβεβαιώνεται επομένως η υπόθεση πως ο γλύπτης «προφανώς θ' αναλάμβανε παραγγελίες μνημείων και προτομών»[19] και συγχρόνως ενισχύεται το ενδεχόμενο να λανθάνουν έργα του. Η εργασία του στο μνημείο Κουτσογιάννη τεκμηριώνεται από το 1883 έως το 1905. Κεντρικό στοιχείο του τάφου είναι ψηλή στήλη σε βάθρο, που επιστέφεται με ολόγλυφηπροτομή του αγωνιστή. Στην όψη φέρει ένθετη μεταγενέστερη προτομή του Αναστασίου Ν. Κουτσογιάννη. Στις πλάγιες όψεις παραμένει έξεργος όγκος μαρμάρου για το ενδεχόμενο της μετέπειτα φιλοτέχνησης προτομών, ενώ στην πίσω όψη έχει ήδη τοποθετηθεί πολύ νεώτερο ανάγλυφο ανδρικό πορτραίτο. Περιμετρικά της στήλης τοποθετήθηκαν στο πέρασμα του χρόνου γλυπτά και πλήθος επιγραφών: χαμηλή στήλη με προτομή του Ιωάννη Ν. Κουτσογιάννη (1842-1905), στήλη με ανθεμωτή επίστεψη, στήλη με σταυρό, καθώς και παιδική σαρκοφάγος, τα

15. Οι όροι της ανάθεσης περιγράφονται στο υπ' αρ. 2130 /17 Αυγούστου 1883 συμφωνητικό, με έτερο συμβαλλόμενο τον τότε Πρύτανη Πανεπιστημίου Παν. Κυριακό (Αρχείο Τάσου Οικονόμου, συμβολαιογράφου Αθηνών).

16. Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών, *Πρακτικά Ακαδημαϊκής Συγκλήτου*, έτος 1885, Συνεδρίαση 25ης Μαΐου 1885.

17. Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών, *Πρακτικά Ακαδημαϊκής Συγκλήτου*, έτος 1886, Συνεδρίαση 18ης Ιανουαρίου 1886.

18. Η πληροφορία οφείλεται στην αρχαιολόγο Κατερίνα Τσατούχα, Προϊσταμένη Τμήματος Γλυπτών & Μνημείων της Δ/νσης Κοινοχρήστων Χώρων του Δήμου Αθηναίων.

19. Δ. Παυλόπουλος, 1997.

οποία εντάσσονται ασφυκτικά στις μικρές διαστάσεις του ταφικού περιβόλου (Εικ. 2).

Η «αποτυχία» στη σταδιοδρομία του Απέργη –κατά τον Μπίρη– προκύπτει εμφανώς από την «αποτυχία» στην ανδριαντοποιία, καθώς και από την απουσία του γενικότερα στη δημόσια τέχνη. Το όνομά του εξάλλου συνδέθηκε περισσότερο με συλλογικά σχήματα γύρω από τη γλυπτική, παρά με τη γλυπτική του. Ωστόσο, η εκτέλεση των ανδρικών πορτρέτων στο μνημείο Κουτσογιάννη, καθώς και η εργασία του στο μνημείο Δημητρίου, λειτουργούν εν μέρει διορθωτικά στη μέχρι σήμερα αντίληψη, αναδεικνύοντάς τον ικανότερο σε μαρμαρογλυπτικές εργασίες μικρής κλίμακας, όπως το πορτρέτο και το ανάγλυφο.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στη γλυπτική του, σημειώνουμε πως ο Απέργης, φέροντας επιρροές από τύπους της ρωμαϊκής κυρίως αρχαιότητας, παραμένει ακαδημαϊκός καλλιτέχνης, επιδιώκοντας τη μνημειακή νεοκλασική έκφραση.

Επαμεινώνδας Δημητρίου

Ο Επαμεινώνδας Δημητρίου (Εικ. 3) γεννήθηκε το 1847 στο Χλεμποτσάρι Θηβών, σημερινή Ασωπία, πρωτεύουσα του Δήμου Τανάγρας της επαρχίας Θηβών. Γονείς του ήταν ο προύχοντας και επί 30 έτη Δήμαρχος Τανάγρας και Βουλευτής Θήβας Αναγνώστης Δημητρίου († 1884) και η Μαρίνα Τούντα.Ο Επαμεινώνδας σπούδασε νομικά στην Αθήνα, εργάστηκε σε δημόσιες θέσεις και εκλέχτηκε Βουλευτής το 1881. Ωστόσο, για λόγους υγείας αποσύρθηκε πρόωρα από την πολιτική και ιδιώτευσε ως δικηγόρος. Πέθανε στις 16 Ιουλίου 1898 και ενταφιάστηκε στη Θήβα.[20]

Στη «Νεκρολογία» του,που δημοσιεύεται στην Ποικίλη Στοά,ο Δημητρίου χαρακτηρίζεται άνθρωπος με πολιτική χρηστότητα, αξιοπρέπεια και αυταπάρνηση, «τελειοτέραν φυσιογνωμία αψόγου ευπατρίδου απολάμψαντος εν τω ηρέμω ημίφωτι της οικειότητος του κοινωνικού βίου πλειότερον ίσως ή επί της θορυβώδους σκηνής της πολιτικής».[21] Σημειώνεται ακόμη η αδυναμία του στις «ωραίες» τέχνες. Ως σύζυγός του αναφέρεται η Αμαλία Χατζίσκου, νεότερη κόρη του Δημητρίου Χατζίσκου, αγωνιστή, Υπουργού του Όθωνα, Γερουσιαστή (1853), Νομάρχη Ευβοίας (1847) και Αττικοβοιωτίας (1851), Βουλευτή Φθιώτιδας (1865) και Προέδρου της Βουλής.[22]

Στη βιογραφία του Επαμεινώνδα Δημητρίου συμπληρώνουμε ακόμη πως

---

20. [Ανωνύμως], *Θάνατος πρώην Βουλευτού*, Εφημερίδα ΣΚΡΙΠ, 17/7/1898, 3.

21. [Ανωνύμως] *Νεκρολογίαι*, Περ. *Ποικίλη Στοά*, Εθνική Εικονογραφημένη Επετηρίς, Αθήνα, Επί του Τυπογραφείου Αττικού Μουσείου, τ. 14, αρ.14, 1899, 536-537.

22. Ακαδημία Αθηνών, Αρχειακή Συλλογή ΚΕΙΝΕ, Αρχείο Χατζίσκου. Ποικίλη Στοά, έτ. Β΄, 1882, 311.

πρώτη σύζυγός του ήταν η Ανδρομάχη, το γένος Στ. Μαυρογένους (1852-1878). Η πληροφορία συνάγεται από επιγραφή στον Οίκο Αναγνώστη Δημητρίου στο παλαιό Νεκροταφείο της Θήβας.[23]

Το μνημείο

Η ανώτερη κοινωνική τάξη και η οικονομική ευμάρεια της οικογένειας αντανακλώνται στην τελευταία κατοικία του Επαμεινώνδα Δημητρίου (Εικ. 4). Βρίσκεται σε εξέχουσα θέση, λίγα μόλις μέτρα από την είσοδο και επί του κεντρικού διαδρόμου που οδηγεί στον προσκυνηματικό ναό. Καταλαμβάνει έκταση 10,8 τμ. με διαστάσεις 3,00x3,60 μ. (Εικ.5).Ο περίβολος ορίζεται από ορθογωνικούς λίθους.Έφερε περίφραξη με μαρμάρινους πεσσίσκους και μεταλλικό κιγκλίδωμα. Σήμερα απομένουν μόνο δύο εξ αυτών, ενώ το μεταλλικό κιγκλίδωμα απουσιάζει.

Κεντρικά, πάνω σε τριβαθμιδωτό μαρμάρινο κρηπίδωμα εδράζεται στήλη με ανάγλυφες διακοσμήσεις (Εικ. 6). Την πλαισιώνουν υψηλοί πεσσοί, με μείωση προς τα άνω. Οπές ένθεσης μαρτυρούν πως στην κορυφή της εδραζόταν σταυρός, ενώ στους πεσσούς, ένθετα στοιχεία ταφικού χαρακτήρα (π.χ. λήκυθος, φλόγα, λύχνος). Σήμερα απουσιάζουν από τη σύνθεση. Η πίσω όψη του μνημείου διαμορφώνεται λιτή, απουσία διακόσμου (Εικ. 7). Εξέχει το περίγραμμα της στήλης, ενώ προβάλλεται το κρηπίδωμα· υπογραμμίζεται επομένως η αρχιτεκτονική άρθρωση του συνόλου.

Στο μέσον του τάφου βρίσκεται μαρμάρινη λάρνακα πάνω σε διμερές βαθμιδωτό βάθρο (Εικ. 8). Το σώμα έχει αποστρογγυλεμένες τις γωνίες. Η συμπαγής βάση απολήγει σε ολόγλυφα λεοντοπόδαρα με ανάγλυφα φτερά. Οι επιφάνειες στις πλάγιες όψεις κοσμούνται με ανθοπλοκάμους και σπείρες σε χαμηλό ανάγλυφο. Φέρει επίπεδο κάλυμμα, επί του οποίου σημειώνεται εγχάρακτα σταυρός με κοντές κεραίες (Εικ. 5).

Η στήλη απολήγει σε ημικυκλικό σχήμα, ελαφρώς ελλειπτικό, και υπαινικτικά οξυκόρυφο. Η πρόσοψή της διαμορφώνεται σε εσοχή (σε αντίθεση με την πίσω όψη που εμφανώς εξέχει). Το προφίλ του πλαισίου της δίνει την αίσθηση των ορθοστατών μιας πύλης. Το σύνολο επομένως παραπέμπει κάλλιστα σε θύρωμα. Ο γλυπτικός διάκοσμος αρθρώνεται διμερώς (Εικ. 4, 6). Άνω, η στήλη επιστέφεται με φυτομορφικά θέματα σε έξεργο ανάγλυφο, που εκτείνονται από τη γένεση του τόξου και ακολουθούν το ελλειψοειδές καμπύλο σχήμα.

23. Συγκεκριμένα, στην πλαϊνή όψη της υπερκείμενης του τάφου στήλης αναγράφεται: ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ / ΕΠΑΜ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / ΤΟ ΓΕΝΟΣ ΣΤ. ΜΑΥΡΟΓΕΝΟΥΣ / ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΕΝ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙΩ / ΚΑΤΑ ΜΑΡΤΙΟΝ ΤΟΥ 1852 / ΑΠΕΒΙΩΣΕΝ ΕΝ ΘΗΒΑΙΣ / ΤΗ 14 ΙΟΥΛΙΟΥ 1878. Το μνημείο Αναγνώστη Δημητρίου βρίσκεται σχεδόν αντικρυστά του μνημείου Επαμεινώνδα Δημητρίου.

Εδώ, προβάλλεται μάλλον το γλυπτικό στοιχείο έναντι του αρχιτεκτονικού. Βλαστόσπειρες, ακανθόφυλλα και ανθόκρινα ξεδιπλώνονται συμμετρικά εκατέρωθεν ορθού και ανεστραμμένου ανθεμίου, που τοποθετείται στο κέντρο. Ο φυτομορφικός διάκοσμος επιστέφει συγχρόνως την ανάγλυφη προτομή του θανόντος, που αποδίδεται έξεργα. Ο κορμός παριστάνεται κατενώπιον ενώ η κεφαλή στρέφεται δεξιά. Φορά κλειστό ένδυμα με κοντά πέτα, κουμπιά και λαιμοδέτη. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αποδίδονται ρεαλιστικά, ενώ η συνολική εντύπωση είναι μνημειακή.

Κάτω, ο καλλιτέχνης επιδιώκει τη διάσταση του βάθους. Σε εσοχή τριών εκατοστών που επιστέφεται από τόξο, τοποθετεί πάνω σε μένσα ανάγλυφη πολυπρόσωπη παράσταση: οι τρείς Μοίρες περιβάλλουν άνδρα –με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Δημητρίου– σε κλίνη. Κλωθώ, Λάχεσις και Άτροπος αναγνωρίζονται από τη στάση και τα σύμβολά τους. Η Άτροπος παριστάνεται κατενώπιον, ενώ η Κλωθώ και η Λάχεσις –που την πλαισιώνουν– σε κατατομή. Η δράση είναι αλληλένδετη, ωστόσο κάθε μορφή ενεργεί προσηλωμένη στο δικό της χώρο. Ενώ οι ματιές δεν συναντιούνται, επικεντρώνονται όλες στο νήμα, που νοητά αφηγείται το επεισόδιο. Δεξιά εικονίζεται όρθια η Κλωθώ. Με το αριστερό της χέρι βαστά την ηλακάτη και με το δεξί ξετυλίγει το νήμα. Αριστερά αποδίδεται η Λάχεσις καθιστή σε βάθρο. Συγκεντρωμένη, μετρά και τεντώνει το νήμα ανάμεσα στα χέρια της. Στη μέση της τριάδας, η Άτροπος, ψηλότερη όλων, κλίνει την κεφαλή δεξιά της και κατευθύνει το βλέμμα με απάθεια, σχεδόν όμοια με αυτήν της τύφλωσης, ανάμεσα στα χέρια της Λάχεσης. Με το δεξί της χέρι κόβει το τεντωμένο νήμα. Με το αριστερό κρατά κλεψύδρα, αλληγορία του χρόνου.

Ο άνδρας αποδίδεται στον τύπο του αφηρωισμένου νεκρού επί κλίνης, κατά τα «νεκρόδειπνα», ανάγλυφα γνωστά και αρκετά δημοφιλή εκείνη την εποχή από την ανασκαφική δραστηριότητα. Εικονίζεται γυμνός κατά το άνω μέρος του κορμού και καλυμένος με σινδόνη από τη μέση και κάτω. Βαστά δέλτο, που συμβολίζει το «γραφτό». Λοιπά σύμβολα στην παράσταση είναι ο λυχνοστάτης, ανάμεσα στη Λάχεση και την Άτροπο, η κύλικα και η γλαύκα στο δάπεδο, αναφορά στο θάνατο και το σκοτάδι.

Στην αδρανή έκφραση των μορφών, αντιτάσσεται η κίνηση, όπως περιγράφεται στις πτυχώσεις των υφασμάτων, χαρίζοντας πλαστικότητα. Προς αυτήν την κατεύθυνση και οι όγκοι της κόμης και της μυολογίας, που ισορροπούν αντιθετικά με τα επίπεδα των χρηστικών αντικειμένων (κάθισμα, κλίνη). Αν και παρατηρούνται αδυναμίες, που εστιάζουν κυρίως στην έλλειψη της φυσιοκρατικής ανατομίας και στάσης, η συνολική εντύπωση είναι καλαίσθητη.

Η στήλη φέρει δύο εγχάρακτες επιγραφές: ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, κάτω από το πορτρέτο και Κ. ΑΠΕΡΓΗΣ/ ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, αριστερά χαμηλά στην πρόσοψη.

Η ελαφρώς οξυκόρυφη απόληξη της στήλης δίνει την αίσθηση του απόηχου της ανθεμωτής κλασικίζουσας επίστεψης. Δεν πρόκειται ωστόσο για σχήμα που απαντάται συχνά σε ταφικές στήλες της εποχής, που φέρουν ξεκάθαρες γραμμές στις αρχιτεκτονικές επιστέψεις τους: αετωματικές με κλασικιστικές επιρροές, πυραμιδοειδείς, οξυκόρυφες με γοτθικές επιρροές, ή σπανιότερα καμπύλες, όπου κυριαρχεί η γεωμετρία του τόξου. Το στοιχείο αυτό, η ανάγλυφη διακόσμηση ως επικάλυψη της γεωμετρίας του τόξου και τέλος η ψευδαίσθηση-αλληγορία της θύρας, μαρτυρούν συνδυασμό επιρροών, δυτικών και ελληνικών τύπων, όπως εξάλλου και ο γλυπτικός διάκοσμος.

Αναζητώντας στοιχεία της σύνθεσης σε προϋπάρχοντα ή σύγχρονα του Απέργη μνημεία, παραθέτουμε ενδεικτικά στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών το μνημείο Σερπιέρη (1897), όπου δεσπόζει η τοξωτή επίστεψη με δυτικότροπες επιρροές, ή το μνημείο Πολύμνιας Ζάππα (1897) του Ι. Καρακατσάνη, με ολόγλυφο στεφάνι να περιβάλλει παιδική προτομή επί σαρκοφάγου, σε γλυπτική έκφραση, που τείνει λαϊκότροπη. Από την άλλη, το θέμα της πύλης –που παραπέμπει αλληγορικά στην Ωραία Πύλη– είναι ευανάγνωστο και προσφιλές σε νεώτερα μνημεία. Τα παραπάνω αντανακλούν αποσπασματικά τύπους, χωρίς να πείθουν ως πρότυπα. Αντίθετα, στο ταφικό μνημείο Εμμανουήλ Γ. Αντωνιάδη, (Τμήμα 2ο/αρ.279) αναγνωρίζουμε πανομοιότυπο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό (Εικ. 9). Το σύνολο φέρει την ίδια άρθρωση: στήλη με πεσσούς πάνω σε βαθμιδωτό βάθρο και λάρνακα στο μέσον του τάφου. Η στήλη, η πρόσοψη της οποίας κοσμείται με ανάγλυφη προτομή του θανόντος και δοξαστικό στεφάνι, απολήγει οξυκόρυφη κατά τα γοτθικά πρότυπα. Πλαισιώνεται συμμετρικά από πεσσούς με μείωση, που φέρουν προτομές.[24]

Η γνωριμία του Απέργη με το μνημείο Αντωνιάδη προκύπτει πιθανή, αφενός γιατί είναι κατά τι προγενέστερο (1897), αφετέρου επειδή εργάστηκε και ο ίδιος σε παρακείμενο χώρο κατά τη φιλοτέχνηση του μνημείου Κουτσογιάννη. Κυρίως όμως από το γεγονός πως σχεδόν αντικρυστά του μνημείου Αντωνιάδη, βρίσκεται ο Οίκος Λεωνίδα Παπάγου (Τμήμα 2ο/αρ. 218$^{Α΄}$). Στον τύπο της ναϊσκόσχημης στήλης με ανθεμωτή επίστεψη –υπαινικτική αετώματος– φέρει ομόθεμο ανάγλυφο με τις Μοίρες (Εικ. 10). Παρατηρούμε πως από τη σύνθεση απουσιάζει ο άνδρας σε κλίνη. Η απόδοση είναι λιτότερη, το ανάγλυφο χαμηλότερο και η αφήγηση ρέει χωρίς εντάσεις, πλησιέστερα στα νεοκλασικά πρότυπα. Το έργο είναι ανυπόγραφο.

Το μνημείο Παπάγου προηγείται επίσης του μνημείου Δημητρίου,[25] επο-

24. Οι προτομές εικονίζουν τους Κονδύλω Γ. Αντωνιάδου (1847-1898) και Γεώργιο Εμ. Αντωνιάδη (1837-1886), γονείς του τιμώμενου Εμμανουήλ Γ. Αντωνιάδη, ανθυποπλοίαρχου, που σε ηλικία 28 ετών έπεσε μαχόμενος (11/4/1897) στη Λεπτοκαρυά της Μακεδονίας.

25. Η έκταση παραχωρήθηκε προς σύσταση οικογενειακού τάφου τον Νοέμβριο του 1886

μένως ο Απέργης προφανώς το είχε υπόψη του. Σίγουρα όμως το γνώριζε η οικογένεια του θανόντος, καθώς η σχέση Δημητρίου-Παπάγου τεκμηριώνεται ως συγγενική. Όπως έχει αναφερθεί, πρώτη σύζυγος του Επαμεινώνδα Δημητρίου ήταν η Ανδρομάχη Μαυρογένους. Μητέρα της ήταν η Πηνελόπη, αδελφή του Λεωνίδα Παπάγου.[26]

Αρχιτεκτονικά και γλυπτικά πρότυπα εντοπίζονται επομένως στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Η αθηναϊκή νεκρόπολη υπήρξε κατεξοχήν χώρος εργασίας της πρώτης μετεπαναστατικής γενιάς καλλιτεχνών, που,μαθητεύοντας κοντά στους Ευρωπαίους κλασικιστές, στις ελληνορωμαϊκές αρχαιότητες, αλλά και στην παράδοση αυτού του τόπου, δημιουργεί ταφικούς τύπους στο ιδίωμα του νεοκλασικισμού και τους καθιερώνει, επαναλαμβανόμενους ή παραφρασμένους.

Οι Μοίρες σε σχέση με τη νεότερη ελληνική ταφική τέχνη μελετήθηκαν για πρώτη φορά (2013)με αφορμή σπουδαστικό ομόθεμο ανάγλυφο σε γύψο, που αποδίδεται στο εργαστήριο Λεωνίδα Δρόση.[27] Στο πλαίσιο αυτό, ερευνήθηκαν εικονογραφικά πρότυπα και αναζητήθηκε η εφαρμογή του σε Κοιμητήρια αυτής της περιόδου στον ελληνικό χώρο. Πέρα από τα μνημεία Δημητρίου και Παπάγου, η έρευνα κατέδειξε πως το ανάγλυφο κοσμεί ακόμη το μνημείο Νικολάου Θώμογλου στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών (Τμήμα 1ο/αρ. 334), καθώς και το μνημείο Ερρίκου Άμποτ στο ιστορικό Νεκροταφείο της Ευαγγελίστριας στη Θεσσαλονίκη. Στις δύο αυτές ανυπόγραφες αποδόσεις, πλησιέστερα σε αυτήν του Απέργη, τη σύνθεση εμπλουτίζει ημικλινής άνδρας στον τύπο του νεκρόδειπνου. Ο αφηρωισμένος νεκρός όμως αποδίδεται ιδεαλιστικά –και όχι με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του θανόντος– εγγύτερα στα αρχαιοελληνικά πρότυπα, αλλά και στο σπουδαστικό ανάγλυφο του εργαστηρίου Δρόση, που φαίνεται να προηγείται όλων.[28]

Σχετικά με τα εικονογραφικά πρότυπα, αναπαράγουμε συνοπτικά στο παρόν το συμπέρασμα πως το θέμα αντλεί από τα ταφικά μνημεία του ευρωπαϊκού κλασικισμού του 18ου αιώνα, που, εφορμώντας από τη ρωμαϊκή κυρίως παράδοση (Εικ. 11), επαναφέρουν την έννοια του πεπρωμένου στην ταφική τέχνη.[29] Στο δημοφιλές ταφικό σύνολο του Alexandervonder Mark (1790), ο Γερ-

(Αρχείο Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών).

26. Το στοιχείο προέκυψε από μελέτη της γράφουσας στο ανέκδοτο αρχείο του Στρατάρχη και Πρωθυπουργού Αλέξανδρου Λεωνίδα Παπάγου (1883-1955).

27. Ζ. Αντωνοπούλου, «Οι τρεις Μοίρες στο ταφικό ανάγλυφο του εργαστηρίου Λεωνίδα Δρόση. Από τη «γέννηση» των αρχαίων χρόνων στο «θάνατο» των νεότερων», στο:*Ήρως Κτίστης*, συλλογικό τιμητικό δίτομο έργο για τον Καθηγητή Χαράλαμπο Μπούρα, υπό έκδοση (Μέλισσα, 2017), καθώς και ομότιτλη διάλεξη της ιδίας στη σειρά *Διαλέξεις της Πέμπτης*, Σπουδαστήριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής Ε.Μ.Π., 7 Μαΐου 2015.

28. Ζ. Αντωνοπούλου, ό.π.

29. Ζ. Αντωνοπούλου, ό.π.

μανός γλύπτης Johann Gottfried Schadow (1764-1850) τοποθετεί τις τρεις Μοίρες εντός κόγχης, πάνω από τον κοιμώμενο Alexander, να αφηγούνται τον αναπότρεπτο θάνατό του. Η ένταξη της παράστασης σε κατακόρυφο στοιχείο, η σαρκοφάγος, καθώς και η παρουσία του νεκρού είναι στοιχεία που συναντάμε και στο μνημείο Δημητρίου. Αντίστοιχα, η κίνηση και χειρονομία της Ατρόπου του Απέργη, προσομοιάζει κάλλιστα σε σχέδια ομόθεμης μελέτης του Bertel Thorvaldsen (*The Fates*, 1832, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 132x170 χλστ., Μουσείο Thorvaldsen, Κοπεγχάγη, Αρ. Ευρ. C401).[30] Παραφράσσοντας τα ανωτέρω σε ελληνικό αρχαιοπρεπές γλυπτικό λεξιλόγιο, οι εν λόγω αποδόσεις (Απέργη, εργαστηρίου Δρόση και ανωνύμων καλλιτεχνών) ανανεώνουν επιπλέον την εικονογραφία: ο άνθρωπος –στον εικονογραφικό τύπο του νεκρόδειπνου– είναι παρών στο θάνατό του.[31]

Συμπερασματικά, το ταφικό μνημείο Δημητρίου, σύνθετη καλλιτεχνική δημιουργία, εμπεριέχει αλληγορίες, δυτικές επιρροές, ακαδημαϊκά πρότυπα, τον ευρωπαϊκό κλασικισμό, την αρχαία ελληνική τέχνη. Λαμβάνοντας υπόψη τα μέχρι σήμερα γνωστά έργα του Κοσμά Απέργη, αποκαλύπτεται ως η καλύτερη στιγμή του. Ίσως γι' αυτό, αποτελεί με τη σειρά του πρότυπο για το μνημείο της Ελισάβετ Δέδε (1925) στο κοντινό στη Θήβα Νεκροταφείο Ασωπίας. Εκεί, αρκεί για το «αφήγημα» μόνο η Άτροπος, ως κόρη που κόβει το δέντρο (της ζωής). Στο αριστερό της χέρι κρατά πάντα κλεψύδρα, συμβολισμό της έλευσης του χρόνου (Εικ. 12).

30. Για τη σχεδιαστική μελέτη του Thorvaldsen βλ. http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections.

31. Ζ. Αντωνοπούλου, ό.π.



Εικ. 1. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Άποψη της εισόδου με το επιβλητικό κωδωνοστάσιο (Ζ. Αντωνοπούλου, 2014).



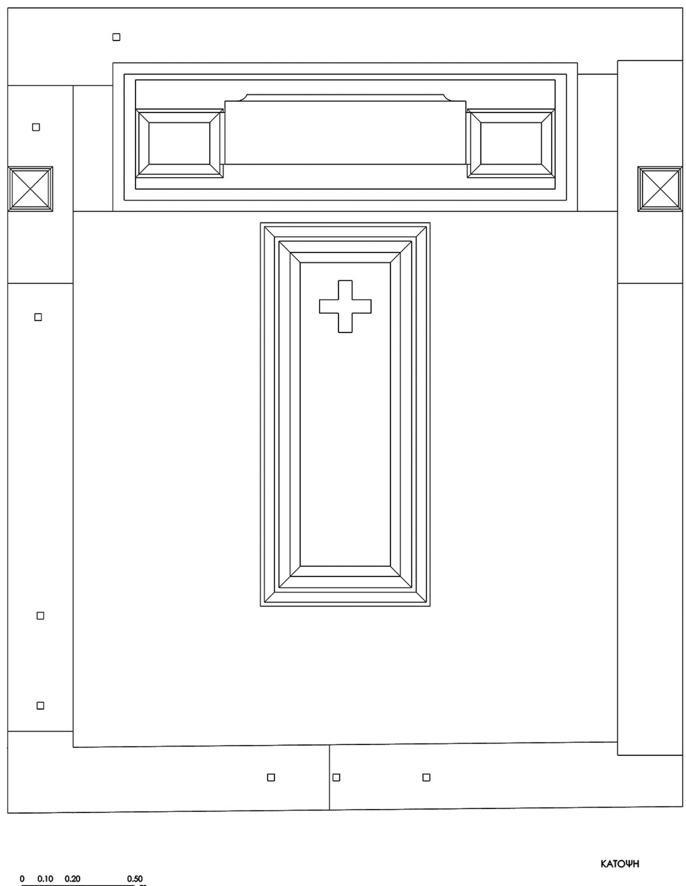
Εικ.2.
Αθήνα.
Α΄ Νεκροταφείο.
Ταφικό μνημείο
Νικολάου Κουτσογιάννη
(1883/1905).
Άποψη
(Δ. Κουτσογιάννης,
2015).



Εικ.3. Επαμεινώνδας Δημητρίου. Α/μ φωτογραφία (Περ. Ποικίλη Στοά, τ. 14, 1899, 536).



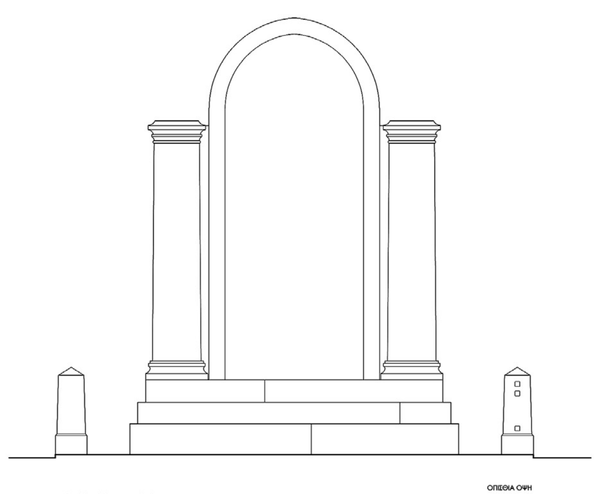
Εικ.4. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Ταφικό Μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου (1898). Άποψη (Ζ. Αντωνοπούλου, 2013)



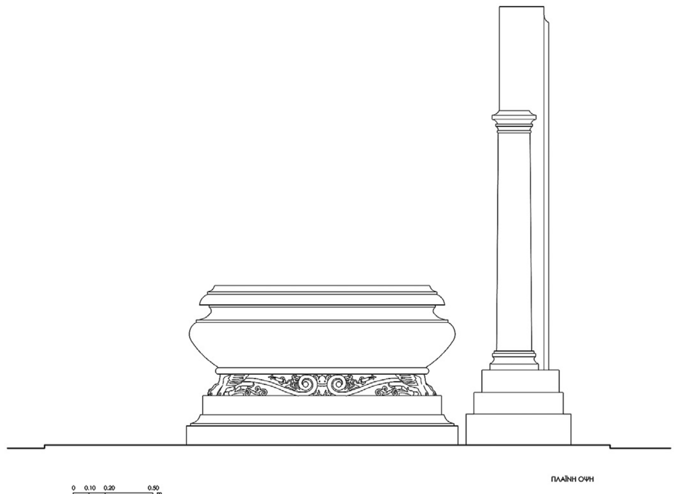
Εικ. 5. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Ταφικό Μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου (1898). Κάτοψη (Δ. Κουτσογιάννης, 2015).



Εικ.6. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Ταφικό Μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου (1898). Κύρια όψη (Δ. Κουτσογιάννης, 2015).



Εικ. 7. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Ταφικό Μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου (1898). Πίσω όψη (Δ. Κουτσογιάννης, 2015).



Εικ. 8. Θήβα. Παλαιό Νεκροταφείο. Ταφικό Μνημείο Επαμεινώνδα Δημητρίου (1898). Πλαϊνή όψη (Δ. Κουτσογιάννης, 2015).



Εικ. 9. Αθήνα. Α΄ Νεκροταφείο. Ταφικό μνημείο Εμμανουήλ Γ. Αντωνιάδη (1897). Άποψη (Ζ. Αντωνοπούλου, 2015).



Εικ.10. Αθήνα. Α΄ Νεκροταφείο. Ταφικό μνημείο Λεωνίδα Παπάγου (1886). Άποψη (Δ. Κουτσογιάννης, 2013).



Εικ. 11.
Όστια. Νεκρόπολη.
Τάφος 16. Κλωθώ.
Τοιχογραφία.
(α/μ φωτογραφία αρχείου,
Museo Ostiense,
αρ. τεκμηρίου: E17001,
www.ostia-antica.org/vmuseum
/decor_3.htm).



Εικ. 12.
Θήβα.
Νεκροταφείο Ασωπίας.
Ταφικό μνημείο
Ελισάβετ Δέδε
(1925).
Άποψη
(Ζ. Αντωνοπούλου,
2014).

Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα

Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΗΣ ΚΟΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΡΟΛΟΓΑ (1812) ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΒΕΛΒΕΝΔΟΥ ΚΟΖΑΝΗΣ[1]

Τα εκκλησιαστικά χρυσοκεντήματα, εκτός από εξαίρετα αντικείμενα τέχνης με υψηλό δογματικό - λειτουργικό περιεχόμενο, αποτελούν ταυτόχρονα και πολύτιμες ιστορικές πηγές[2]. Κυρίως, όταν εμπεριέχουν επιγραφές, που συνιστούν συχνά μέρος του διακόσμου τους και αναφέρονται στον ή στους δωρητές, στον ή στους κεντητές, στο χρόνο και στον τόπο εκτέλεσης ή προορισμού τους[3].

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η ιστορική και καλλιτεχνική εξέταση του επιταφίου[4] του ιερού ναού Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βελβενδού (1807)[5],

---

1. Θα ήθελα θερμά να ευχαριστήσω από τη θέση αυτή τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Σερβίων και Κοζάνης κ. κ. Παύλο, για την άδεια φωτογράφησης και μελέτης του κειμηλίου, τον πρωτοπρεσβύτερο του Ιερού Ναού Κοιμήσεως Θεοτόκου Βελβενδού π. Δημήτριο Τσιανάκα και τον π. Αθανάσιο Γεωργιάδη, για την αμέριστη βοήθειά τους στη διάρκεια της έρευνάς μου, καθώς επίσης και τον φιλότεχνο Πρωτοσύγκελλο της Ι. Μητροπόλεως Βεροίας αρχιμανδρίτη π. Αθηναγόρα Μπίρδα, για τη συμβολή του στη βιβλιογραφική τεκμηρίωση της παρούσας εργασίας.

2. Μ. Σ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1986, 6. Ι. Φουντούλης, *Λειτουργική Α΄, Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*, Θεσσαλονίκη, 1995, 61-69.

3. P. Johnstone *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 49-56. Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή–Νεοελληνική Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική*, Αθήνα, 1985, 126-129.

4. Ο επιτάφιος είναι το πολυτελές εκείνο λειτουργικό άμφιο της Εκκλησίας μας, που χρησιμοποιείται σήμερα στην ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής, ως εικόνα του Επιταφίου Θρήνου. Από το τέλος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου έως την εορτή της Αναλήψεως απλώνεται επάνω στην Αγία Τράπεζα και χρησιμοποιείται, αντί του ειλητού, για την τέλεση της θείας Λειτουργίας. Αποτελεί δημιούργημα των λειτουργικών εξελίξεων της εποχής των Παλαιολόγων και χρησιμοποιείτο ως λιτανευτικό πέπλο στη διάρκεια της πομπής της Μεγάλης Εισόδου. Η χρήση του, για λόγους πρακτικούς και ιδεολογικούς, περιορίστηκε στην ακολουθία της Μ. Παρασκευής, γεγονός που επηρέασε την εξέλιξη της εικονογραφίας του, κυρίως μετά την ευρύτερη εισαγωγή των εγκωμίων στη μεταβυζαντινή εποχή, και οδήγησε στον βαθμιαίο εμπλουτισμό της παράστασης με τα πρόσωπα του Επιταφίου Θρήνου, παράλληλα με το θέμα του Χρι-

που κεντήθηκε από την περίφημη κωνσταντινουπολίτισσα κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά[6], το 1812 (Εικ. 1), και αφιερώθηκε, σύμφωνα με την επιγραφή του, στην κατεστραμμένη σήμερα Μονή Υπαπαντής Ναούσης[7]. Πωλήθηκε στην

στού - Αμνού (παραδείγματα συγχωνευμένου τύπου με λειτουργικό-αφηγηματικό χαρακτήρα). Από τον 18ο αιώνα και εξής έχουμε τη μετάβαση στον καθαρώς ιστορικό-αφηγηματικό τύπο, στον οποίο προστίθενται τα τοπία του Γολγοθά, της Γεσθημανή και των ιερών πόλεων της Ιερουσαλήμ και της Βηθλεέμ, ενώ διατηρούνται και παραδείγματα παλαιότερων τύπων, όπως πιστοποιεί και ο εξεταζόμενος επιτάφιος (Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, 26-27. Ε. Βλαχοπούλου - Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα άμφια βυζαντινού τύπου στον Ελλαδικό χώρο (16ος-19ος αιώνας).Το εργαστήριο της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων*, Φ.Ι.ΛΟ.Σ, ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ, αρ.14, εκδόσεις Ν. Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα 2009, 76-80, σημ.152 (όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία). Αρχιμ. Γεώργιος Χρυσοστόμου, Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, Στρατηγικές Εκδόσεις, Αθήνα 2012, 118-125, 206-208.

5. Α. Τσιλιπάκου, «Αρχαιολογική μελέτη Ι. Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Βελβεντό», *ΥΠ.ΠΟ.Τ., 11η Ε.Β.Α. 2004*, 3, 6, 13, 17. Η ίδια, «Ο Ι.Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Βελβεντό», στο: *Ι.Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Βελβεντό. Ένα αντιπροσωπευτικό σύνολο αρχιετεκτονικής, τοιχογραφιών, εικόνων και ξυλογλύπτων στις αρχές του 19ου αιώνα*, Βελβεντό, Ιούνιος 2012, 19-73.

6. Για αναφορές σχετικά με την φημισμένη κωνσταντινουπολίτισσα κεντήτρια του 19ου αιώνα Κοκόνα του Ρολογά και τα έργα της, βλ. Ευγ. Χατζηδάκη- Βέη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα. Μουσείον Μπενάκη*, Αθήνα 1953, 74. Μ. Σ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια της Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας», *Α.Ε.*, Χρονικά 1960 (1963), 9-15, ιδιαίτερα 12-13, πίν. ΙΗ΄- ΙΘ΄. Johnstone, *Church Embroidery*, 92, 94. Ζωγράφου-Κορρέ, *Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική*, 87-88. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, 11-13. Βλαχοπούλου - Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα άμφια*, 35, σημ.90. Έ. Παπασταύρου – Δ. Φίλιου, «Χρυσοκέντητο πέτασμα ωραίας πύλης της Κοκόνας του Ρολογά από τη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Αθήνα 2012, 301-314. Χρυσοστόμου, Βλαχοπούλου, *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, 163. Gl. M. Chatzoulis, ''La podea brodée de l' icône portaitissa l'oevre de Grigoria (1818) de la collection du monastère athonite d' Iviron'', *ΒΕΛΛΑ, Επιστημονική Επετηρίδα, Εις μνήμην Αθ. Παλιούρα*, τόμ.7ος, τεύχος Β', Βελλά Ιωαννίνων 2012-2013, 851-880, ιδιαίτερα, 854, σημ.10. Έ. Παπασταύρου, «Κεντήτριες και κεντήματα από την Κωνσταντινούπολη στις Συλλογές του ΒΧΜ», στο: *Ιστορία και Τέχνη, Μνήμη Δ.Κωνστάντιου*, Από τους κύκλους διαλέξεων του Συλλόγου Φίλων του ΒΧΜ (2000-2010), Αθήνα 2014, 243-255, ιδιαίτερα 255. E. Papastauvrou – D. Filiou, ''Church Embroidery in Constantinople during the 19th century. Putting a veil by Kokona of Rologa in context'', στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Αθήνα 2015, 543-555.

7. Για το κατεστραμμένο σήμερα μοναστήρι της Υπαπαντής, βλ. Εμ. Βαλσαμίδης, «Τα μοναστήρια του Βερμίου», *Ψηφίδες*, τόμ.4ος, Νάουσα 2014,209-224, ιδιαίτερα, 211-213, 217-219. Π. Αθ. Γ. Βουδούρης, «Αρχειακές πληροφορίες για το μοναστήρι της Υπαπαντής Νάουσας (έξω Υπαπαντής) στις αρχές του 19ου αιώνα», *Χρονικά Ιστορίας και Πολιτισμού Ν. Ημαθίας*, έτος Ε΄, αρ. τεύχους 17, 29-32. Π. Αθανάσιος Γ. Βουδούρης, «Αναψηλάφηση της ιστορίας του Μοναστηριού της Υπαπαντής του Σωτήρος Νάουσας», *Χρονικά Ιστορίας και Πολιτισμού Ν. Ημαθίας*, έτος Ζ΄, αρ. τεύχους 22, Ιανουάριος - Απρίλιος 2014, 24-38, ιδιαίτερα 24-28,

τότε ακμάζουσα κοινότητα Βελβενδού Κοζάνης το 1818, όπως μαρτυρούν δύο ενσφράγιστα λυτά έγγραφα, που διασώθηκαν στη συλλογή χειρογράφων της Κοβενταρείου Δημοτικής Βιβλιοθήκης Κοζάνης[8].

Συγκεκριμένα, το πρώτο χρονολογικά κείμενο, συνταγμένο στις 11 Αυγούστου 1818 (ΚΤ1/Υ9, Λ 40, l8513), αποτελεί συνοδευτική συστατική επιστολή, που υπογράφτηκε από τον πρωτοσύγκελο και αρχιερατικό επίτροπο Βεροίας Γρηγόριο και αποδόθηκε προς τον μοναχό Αγάπιο (του μοναστηριού της Υπαπαντής), προκειμένου να χρησιμοποιηθεί στις διαβουλεύσεις με τους ιερείς και προεστούς του Βελβενδού, με σκοπό την πώληση του επιταφίου, κειμήλιο της ανωτέρω μονής[9]: «...το μοναστήριον της Υπαπαντής το εις την Νάουσαν ευρισκόμενον ...βιάζεται να πωλήσει και τον αξιόλογον επιτάφιόν του, όστις έγινεν εις Κων/λην[10] με βαρύτατα έξοδα υπέρ τας οκτώ χιλιάδας γρόσια[11]...». Το έγγραφο όμως της αγοραπωλησίας (ΚΤ1/Υ7, Λ36, L8511), που συντάχθηκε λίγο αργότερα στις 16 Αυγούστου του 1818 στη Νάουσα, μας πληροφορεί ότι πωλήθηκε τελικά στη μισή τιμή, αντί 4000 χιλιάδων γροσίων, «διά χρείαν και ανάγκην»[12].

Αυτός ο πανάκριβος για την εποχή του επιτάφιος του Βελβενδού[13] (διαστάσεις εξωτερικά: 122x145εκ) είναι χρυσοκεντημένος πάνω σε βυσσινόχρωμο ολοσηρικό ύφασμα σε ύφανση σατέν (διαστ. 99x122εκ.) και άριστα διατηρημένος μέχρι σήμερα, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τα ελάχιστα σημεία φθοράς του. Περιβάλλεται, εξωτερικά, από πλατιά χρυσοκέντητη παρυφή, φτιαγμένη από λαδοπράσινο ολοσηρικό, επίσης, ύφασμα (διαστ. 12εκ.) και επενδύεται με γαλάζια μεταξωτή φόδρα.

---

8. Για τη δημοσίευση των εγγράφων αυτών, βλ. Νικ. Π. Δελιαλής, «Ο επιτάφιος του Βελβενδού και οι δύο κώδικες», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον – Σφενδόνη* (1955) 185-191. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 209-224. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 25-26, 33-34.

9. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 221-222. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 24, σημ. 3.

10. Το έγγραφο τεκμηριώνει την κωνσταντινουπολίτικη προέλευση του κειμηλίου. Επίσης, βλ.: Papastauvrou –Filiou, Church Embroidery in Constantinople during the 19thcentury, 548, σημ.18

11. Ιδιαίτερα μεγάλο ποσόν, παρά το γεγονός ότι το εθνικό νόμισμα της άλλοτε κραταιάς οθωμανικής αυτοκρατορίας, το ευμέγεθες ασημένιο *γρόσι* (άσπρο=akce), είχε ήδη υποστεί μια πολύ μεγάλη μείωση κατά 400% από το 1500 ως το 1650. Βλ. Ευτ. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον βενετοκρατούμενο και τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αι*, ΕΙΕ Αθήνα 1996, 69-70 και 93-99. Επί παραδείγματι, το 1802 στη Θεσσαλονίκη, 20-22 *οκάδες* σιτάρι κόστιζαν 13 *γρόσια*. Βλ. Ν. Γ. Σβορώνος, *Το εμπόριο στη Θεσσαλονίκη τον 18ο αιώνα*, Αθήνα 1996, 113.

12. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 222. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 26.

13. Σχετικά με τον επιτάφιο και τις επιγραφές του, βλ. Δελιαλής, Ο επιτάφιος του Βελβενδού, 185-191. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 213. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 28-31, 36-38.

Το βυσσινόχρωμο παραλληλόγραμμο του αμφίου καταλαμβάνει η πολυπληθής σκηνή του Επιταφίου Θρήνου (Ω ΕΠΙΤΑΦΗΟC / ΘΡΗΝΟC), η οποία δεικνύει μια ανάμειξη θεμάτων αντλημένων από επιταφίους και αντιμίνσια, που γενικώς χαρακτηρίζει την εποχή, με πιθανή τη χρήση ανθιβόλων[14]. Τη σύνθεση διακρίνει η συγκεντρωτικότητα των μορφών και ο φόβος του κενού. Στο κέντρο της δεσπόζει ο νεκρός Χριστός (Ο ΩΝ), αρκετά ευμεγέθης (διαστ. 56 εκ.), με το άνω μέρος του κορμού Του ξαπλωμένο στην αγκαλιά της καθισμένης Θεοτόκου (ΜΘ+) και το άλλο πάνω σε λάρνακα, την οποία σκεπάζει λευκή σινδόνη (Εικ. 2). Τριγύρω Του αναπτύσσονται τα άλλα πρόσωπα της παράστασης: η Μαρία η Μαγδαληνή (ΜΔ), η Μάρθα (ΜΘ) και η Σαλώμη (CA) πίσω από την Παναγία, δίπλα της ο Ιωάννης, που σκύβει και φιλά το χέρι του δασκάλου του, πιο πέρα ο Ιωσήφ, κρατώντας την άκρη της σινδόνης, και πίσω του ο Νικόδημος με μυροδοχείο στα χέρια του (Εικ. 3). Αριστερά και δεξιά τους απεικονίζονται δύο άγγελοι διάκονοι, ενώ στο κέντρο της σκηνής ένα τετρακιόνιο κιβώριο (Εικ. 4), στολισμένο με πολύτιμο διάλιθο σταυρό από διαμάντια και σμαράγδια (Εικ. 5) και περίτεχνες κρεμαστές κανδήλες, περικλείει τον Σταυρό με τα Σύμβολα του Πάθους° παραπέμπουν συμβολικά στην Αγία Τράπεζα, δίνοντας έμφαση στον αρχαϊκό λειτουργικό/μυστικό χαρακτήρα του επιταφίου. Το βάθος, ένθεν και ένθεν του κιβωρίου, γεμίζουν χρυσά αστέρια, εξαπτέρυγα, δυτικόμορφα αγγελάκια και τα κοσμικά σύμβολα του Ήλιου και της Σελήνης. Τις τέσσερεις γωνίες κοσμούν οι ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους μέσα σε μετάλλια (Εικ. 6). Ανάμεσά τους, σε σχήμα Π, εκτείνεται, χρυσοκεντημένο, το γνωστό τροπάριο της Μ. Παρασκευής: «+ Ο ΕΥCΧΗΜΩΝ ΙΩCΗΦ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ/ ΚΑΘΕΛΩΝ ΤΟ ΑΧΡΑΝΤΟΝCΟΥ CΩΜΑ CΙΝΔΩΝΙ ΚΑΘΑΡΑ ΕΙΛΗCΑCΚ/ ΑΡΩΜΑCΙΝ ΕΝ ΜΝΗΜΑΤΙ ΚΑΙΝΩ ΚΗΔΕΥCΑC ΑΠΕΘΕΤΟ». Τη σύνθεση του πέπλου συμπληρώνει η λαδοπράσινη χρυσοκεντημένη παρυφή, η οποία φέρει στο άνω κέντρο της τη δυτικίζουσα Αγία Τριάδα (Εικ. 7) και στο αντίστοιχο κάτω την επιβλητική μορφή του προπάτορα Ιεσσαί (Εικ. 8). Τις παραστάσεις συνοδεύουν εικοσιοκτώ στηθάρια προφητών μέσα σε πλούσιο ανατολίζοντα άνθινο διάκοσμο (Εικ. 9), συμπληρώνοντας θεματικά το Μυστήριο της Θείας Οικονομίας από την Παλαιά ως την Καινή Διαθήκη και την Αποκάλυψη.

Παρόλο που οι δραματικές εκφράσεις των μορφών του Θρήνου φανερώνουν ισχυρές επιδράσεις από τη Δύση και τη ρωσική νατουραλιστική εικονογραφία της εποχής[15], η παρυφή των προφητών με ή χωρίς την Αγία Τριάδα μας παρα-

---

14. Βλαχοπούλου - Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα άμφια*, 64, σημ.65. **Μ.** Βασιλάκη, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 2015, 27-29, εικ. 145, 189, όπου πιθανολογείται χρήση των ανθιβόλων σε χρυσοκεντήματα.

15. Νικ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των*

πέμπει σε έργα του τέλους του $16^{ου}$ και αρχών του $17^{ου}$ αιώνα, που ανήκουν στον μεγάλο κεντητή των Μετεώρων Αρσένιο και στους μαθητές του Δαμιανό και Ρωμανό[16], τα οποία, πιθανόν, οι μοναχοί της Υπαπαντής είχαν τη δυνατότητα να δουν στις εγγύς περιοχές της Θεσσαλίας και της δυτικής Μακεδονίας: λ.χ. οι επιτάφιοι του Αρσενίου στη Ζάβορδα (1585/6)[17], του Δαμιανού στο μητροπολιτικό μέγαρο Βέροιας (1596/7)[18] και του Ρωμανού στη Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (1608/9)[19].

Οι επιγραφές του κειμηλίου, εξαιρετικής ιστορικής αξίας, μας πληροφορούν για την κατασκευή και τους δωρητές του. Δίπλα στα πόδια του αγγέλου διακρίνουμε την ανορθόγραφη υπογραφή της κεντήτριας: ΠΩΝΗΜΑ/ ΚΟΚΚΩΝ ΝΑΣ ΤΟΥ ΡΩΛ/ΟΓΑ (Εικ. 2). Κάτω από τις μορφές του Επιταφίου Θρήνου, η μεγάλη χρυσοκέντητη επιγραφή μνημονεύει την κάτοχο μονή και τους πλούσιους Ναουσαίους δωρητές, τέσσερεις άνδρες και επτά γυναίκες, που χάρις στις ενέργειες του ηγουμένου της Υπαπαντής Μελετίου και του ιερομονάχου της Κυρίλλου, επίσης, από τη Νάουσα[20], συνέβαλαν στο υπέρογκο ποσόν της κατασκευής του[21]: «+ ΕΚ ΤΗΣ ΘΕΑΡΕΣΤΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΔΙΑ ΤΩΝ ΕΜΩΝ ΠΟΛΛΩΝ ΚΟΠΩΝ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΥΡΙΛΛΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΥΙΟΥ ΧΡΥΣΑΦΟΥ ΝΑΟΥΣΑΙΟΥ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΔΕ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΑΦ[Ι]ΕΡΩΘ[Η] Ο ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ / ΟΥΤΟΣ ΤΗ ΙΕΡΑ ΗΜ[ΩΝ] ΜΟΝΗ Τ[Η]Σ ΥΠΑΠΑΝΤ[Η]Σ ΕΝ ΕΤΗ – ΑΩΙΒ- ΜΝΗΣΘΗΤΙ Κ[ΥΡΙ]Ε ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΔΟΥΛΟΥΣ ΔΕΣΠΗΝΟΥΣ/ΧΑΡΙΤΟΥ ΖΩΗΣ ΔΗΜΗΤΡ[Ι]ΟΥ ΔΕΣΠΗΝΟΥΣ ΛΟΥΚΑ ΑΙΚΑΤΕΡ[Ι]Ν[ΗΣ] ΦΩΤΗ Ζ[Α]Φ[ΕΙ]ΡΗΤΣ[ΑΣ] ΜΗΛΑΧΡΟΥ (= Μελαχρινής[22]) ΕΛΕΝΗΣ»[23] (Εικ. 10).

Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890), Α΄ Κείμενο, ανέκδ. διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2009, 21, σημ. 86.

16. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 159-164.

17. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 112-123, πίν. Ε΄, 1.

18. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 164-169, πίν. ΙΘ΄, 1-4.

19. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 169-174, πίν. Κ΄, 1-4, ΚΑ΄, 1-2.

20. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 219. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 30.

21. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 221-222. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 24, σημ.3.

22. «…ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΗΣ ΕΛΕΝΗΣ». Πρόκειται για απόδοση (ανεπίσημη) της επιγραφής από τον Πρωτοσύγκελλο της Ι. Μ. Βεροίας αρχιμανδρίτη π. Αθηναγόρα Μπίρδα, σύμφωνα με τον οποίο το όνομα *Μηλάρχου* είναι πιθανή παράφραση του ονόματος *Μελαχρινή*.

23. Διαφορετική ανάγνωση της επιγραφής στο τελευταίο τμήμα της από τους Νικ. Δελιαλή και Εμ. Βαλσαμίδη «… Ζ[Α]Φ[ΕΙ]ΡΗ[ΟΥ] Τ[Η]Σ ΜΗΛΑΧΡΟΥ ΕΛΕΝΗΣ», βάζοντας ερωτηματικό στο όνομα *Μηλάρχου*. Καταγράφουν δε τα παρατιθέμενα ονόματα ως βαπτιστικά (Δελιαλής, Ο επιτάφιος του Βελβενδού, 185. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 213), σε αντίθεση με τον π. Αθ. Βουδούρη, οποίος πιθανολογεί ότι πρόκειται για παράλληλη παράθεση των

Αντίστοιχη αφιερωτική επιγραφή με την υπόμνηση της ανωτέρω, πιθανόν, μονής υπάρχει σε πέτασμα Ωραίας Πύλης του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (ΒΧΜ 2105), με χρυσοκέντητη παράσταση της Υπαπαντής. Η αφιερωτική επιγραφή, όπως έχει δημοσιευτεί σε μελέτη των κ.κ. Έλενας Παπασταύρου και Δάφνης Φίλιου, περιλαμβάνει την υπογραφή της κεντήτριας: «ΠΟΙ[Η]ΜΑ ΚΟΚΟΝΑ[Σ] Τ[Ο]Υ Ρ[Ο]ΛΩΓΑ», το όνομα της μονής, που ανήκε, αλλά και πλήθος ονομάτων δωρητών: «Κτήμα υπάρχει της Υπαπαντής της αγίας του ναού μονής δια συνδρομής του πανοσιολογιωτάτου κυρίου Αγαπίου δι' εξόδων … στεργίου σωτηρίτζας…ελισάβετ ζήση»[24].

Σημαντικό ιστορικό/χρονολογικό στοιχείο είναι η αναφορά του ονόματος του παπά-Αγαπίου, ο οποίος είχε διαδραματίσει ενεργό ρόλο στην αγοραπωλησία του επιταφίου μας, το 1818, μαζί με τον τότε ηγούμενο της μονής Κοσμά, ο οποίος αντικατέστησε τον Δωρόθεο, που έπεται του Μελετίου στα 1812-13[25]. Άρα είναι λογικό να τοποθετήσουμε χρονικά την κατασκευή της πύλης ανάμεσα στα 1812 και 1818, χρονιά που όπως φαίνεται άρχισε και ο οικονομικός μαρασμός της μονής και η εκποίηση των κειμηλίων της για να ολοκληρωθεί με την καταστροφή της στη διάρκεια της επανάστασης του 1822[26]. Ως εκ τούτου, κατανοούμε και τις διαφορές που υπάρχουν στην ποιότητα των υλικών και στην περιορισμένη ποικιλία τους σε σχέση με τον επιτάφιο του 1812[27].

Το εξαιρετικής τέχνης και τεχνικής τελειότητας κέντημα του επιταφίου της κοινότητας Βελβενδού είναι εκτελεσμένο με αρίστης ποιότητας χρυσά/αργυρά σύρματα και ελάσματα, πιθανώς ανόθευτα (αν κρίνουμε από τη λαμπρότητα και την έξοχη διατήρησή τους), τιρτίρια, χρυσές πούλιες, έγχρωμα μεταλλικά νήματα και κορδόνια, αλλά και αμιγή μετάξια σε λεπτομέρειες και ακόμα λεπτότερο και πιο λαμπερό μετάξι στη νατουραλιστική απόδοση της σάρκας και των προσώπων (Εικ. 11). Τέλος, άφθονα φυσικά μαργαριτάρια, αλλά και πιθανώς γνήσια σμαράγδια και διαμάντια, σε διάφορα μεγέθη, προσδίδουν στο άμφιο εντύπωση έργου μεταλλοτεχνίας, ενισχυμένη από την έξεργη τεχνική, αρκετά συνηθισμένη για την εποχή, ιδιαίτερα από τον 18ο αιώνα και εξής[28].

βαπτιστικών ονομάτων και των επιθέτων τους: «… Ζ[Α]Φ[ΕΙ]ΡΗ Τ[Η]Σ ΜΗΛΑΧΡΟΥ ΕΛΕΝΗΣ». Έτσι θεωρεί ως συνδρομητές του επιταφίου τέσσερεις γυναίκες και έναν άνδρα, ίσως τον γνωστό Ζαφειράκη Λογοθέτη, προύχοντα της Νάουσας και αγωνιστή του 1822 (Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 29-30).

24. Βλ. Παπασταύρου - Φίλιου, Χρυσοκέντητο πέτασμα, 301-302, εικ.1-3.

25. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 30, σημ.15.

26. Βαλσαμίδης, Τα μοναστήρια του Βερμίου, 217-219. Βουδούρης, Αναψηλάφηση, 31-32.

27. Για τα υλικά του πετάσματος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, βλ. Παπασταύρου-Φίλιου, Χρυσοκέντητο πέτασμα, 305-307.

28. Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Ιερά Μονή Ιβήρων: Χρυσοκέντητα Άμφια και Πέπλα*, Άγιον Όρος 1998, 14. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 49.

Τα ποικίλα μεταλλικά υλικά, δεν διατρυπούν το μεταξωτό ύφασμα, αλλά στερεώνονται πάνω σε αυτό με άβαφο νήμα. Από κάτω έχει τοποθετηθεί μαλακό βαμβακερό κορδόνι («ουτρά»), που προσδίνει στο έργο την αίσθηση του ανάγλυφου. Ο συνδυασμός τους με τις διάφορες τεχνικές σε κάθε εκατοστό του κειμηλίου, που τον αριθμό τους, κατά περίπτωση, θα μπορούσε να αποκαλύψει η στερεοσκοπική εξέταση, είναι εξαιρετικά πολυσύνθετος. Συντελεί στη δημιουργία διαβαθμίσεων στις επιφάνειες, με τη χρήση όλων σχεδόν των ειδών βελονιάς του βυζαντινού χρυσοκεντήματος, όπως αυτές έχουν παραδοθεί από την Αγγ. Χατζημιχάλη[29].

Η εναλλαγή τους είναι τόσο συχνή και πυκνή, που δεν μπορεί κανείς να μιλήσει για κυριαρχία κάποιας από αυτές, όπως σε άλλα χρυσοκεντήματα. Θα ήταν όμως δυνατόν να διακρίνει μια συμμετρική επιλογή τους εκατέρωθεν, ιδιαίτερα στην απόδοση των ενδυμάτων: λ.χ. για τα στιχάρια των δύο αγγέλων διακόνων έχουν επιλεγεί οι βελονιές «βερέρικη» και «καβαλίκι» και για τις πτέρυγες οι «καμάρες»· στα ενδύματα της Θεοτόκου και του Ιωσήφ τα «καμαράκια» και η «ίσια – σπασμένη», στης Μάρθας και στου Ιωάννη, η «βερέρικη», στης Μαγδαληνής και στου Νικοδήμου το «καβαλίκι», στης Σαλώμης η «ίσια - σπασμένη», ενώ οι ίδιες πάλι βελονιές χρησιμοποιούνται αναλογικά στην εκτέλεση του κιβωρίου. Ξεχωριστή είναι η απόδοση των φωτοστεφάνων με δεσμίδες πέντε κυλινδρικών συρμάτων καρφωμένων απλωτά, πάνω κάτω, γνωστή και από άλλα έργα της[30], σύμφωνα με την παράδοση της Δεσποινέτας (Εικ. 11). Για την ιδιαίτερη υφή του φυτικού διακόσμου και μικρών άλλων αντικειμένων, έχουν χρησιμοποιηθεί συνδυασμοί της «ορθής» και «πλάγιας» ρίζας και ποικίλες τεχνικές με «καβαλίκι», λ.χ. στις κανδήλες έχουν επιλεγεί μικρά και μεγάλα τιρτίρ, πεπλατυσμένα και κυλινδρικά ελάσματα και κορδόνια σε συστροφές Z και S. Ακολουθώντας τις ίδιες συστροφές, μεγαλύτερες και μικρότερες ομάδες χρυσών συρμάτων, αποδίδουν τα γράμματα των επιγραφών, μαζί με μικρά τιρτίρια[31]. Τα ανωτέρω και πολλά ακόμη τεχνικά χαρακτηριστικά οφείλονται στη δημιουργική φαντασία της κεντήτριας, που έχει δημιουργήσει πολλούς νέους συνδυασμούς μεταλλικών και μεταξωτών νημάτων πέραν των ήδη καταγεγραμμένων.

Στα πρόσωπα, κυρίως αυτά του Θρήνου με την έντονη περιπάθεια και τις

Χρυσοστόμου, Βλαχοπούλου *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, 157.

29. Αγγ. Χατζημιχάλη, «Τα χρυσοκλαβαρικά, συρματέϊνα, συρμακέσικα, κεντήματα», *Mélanges O. et M. Merlier*, τόμ. Β′, Αθήνα 1956, 433-437.

30. Παπασταύρου - Φίλιου, Χρυσοκέντητο πέτασμα, εικ. 9.

31. An.Karatzani, ''Dressed to Impress: the Use of Metal Threads in the Decoration of the Greek Ecclesiastical Garments'', στο: *ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ/5, DRESS AND POLITCS*, Proceedings of the 2014 Annual Meeting of the ICOM Costume Committee, Nafplion and Athens, Greece, 7-13 September 2014, Nafplion 2015, 65, εικ.1, 67-69.

σκιές, η γυμνή σάρκα αποδίδεται με απαλό, σιτόχρωμο μετάξι, σε «σπαστή» βελονιά, που σχηματίζει ελαφρές καμπύλες για να ακολουθήσει την ανατομία τους. Το μετάξι αυτό, που τρυπάει το ύφασμα, έχει δεχτεί επεξεργασία με το γνωστό κέρωμα της κλωστής, ώστε να είναι στιλπνό. Παράλληλα, διαβαθμισμένα καστανά μετάξια και επιζωγραφήσεις (Εικ. 11), χαρακτηριστικό των έργων της Κοκόνας, αλλά και άλλων κωνσταντινουπολιτών τεχνητών, συντελούν στη δημιουργία των δραματικών εκφράσεων[32]. Τα ίδια νήματα, μαζί με μελί αποχρώσεις, σχηματίζουν αριστοτεχνικά την κόμη και τα γένεια των νεότερων στην ηλικία ατόμων και οι φαιόχρωμες των ηλικιωμένων, αναδεικνύοντας την Κοκόνα πραγματική ζωγράφο της βελόνας. Εξαίρεση αποτελούν τα πρόσωπα των συμβόλων του Ήλιου και της Σελήνης, επεξεργασμένα με αργυρόνημα σε βελονιά «καβαλίκι», παράλληλα με επιζωγραφήσεις, στοιχείο όχι άγνωστο στην παράδοση των κωνσταντινουπολίτικων εργαστηρίων (Εικ. 12).

Η περίφημη αυτή κεντήτρια από το Μπεσικτάς της Κωνσταντινουπόλεως, τόπο καταγωγής και δραστηριοποίησης της μεγάλης ανανεώτριας της τέχνης Δεσποινέτας και της σχολής της[33], εκτός των δύο έργων της Υπαπαντής, μας είναι γνωστή επίσης από τα εξής μέχρι τώρα γνωστά ενυπόγραφα χρυσοκεντήματα (η Θεοχάρη τα αναγάγει σε δεκατρία[34]), τα οποία θησαυρίζονται σε εκκλησιαστικά σκευοφυλάκια και μουσειακές συλλογές: τους επιτάφιους του Μουσείου Μπενάκη (1829)[35] και της Τήνου (αρχές 19^{ου} αι)[36], τον επιτάφιο του Επισκοπείου Τυρνόβου στη Βουλγαρία (αρχές 19^{ου} αι)[37], την εικόνα του αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίας Λαύρας[38], την εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής της Μονής Αγίας Άνδρου[39], το επιτραχήλιο της Ι. Μ. Ταξιαρχών Αιγιαλείας, 1807[40] και το «καταπέτασμα» της μονής Ιβήρων (1818)[41]. Τα εξαίρετα αυτά

32. Παπασταύρου - Φίλιου, Χρυσοκέντητο πέτασμα, 306, εικ.9,13, 14.

33. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, 12. Papastauvrou-Filiou, Church Embroidery in Constantinople during the 19thcentury, 548, σημ.18.

34. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, 13.

35. Χατζηδάκη-Βέη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα*, 62-63, πίν. ΛΒ΄, 3, αρ. 92. Johnstone, *Church Embroidery*, 92, 94. Ζωγράφου-Κορρέ, *ΕκκλησιαστικήΧρυσοκεντητική*, 87-88, εικ. 97.

36. Papastauvrou -Filiou, Church Embroidery in Constantinople during the 19thcentury, 554, εικ.12.

37. Ευχαριστώ θερμά τον Πρωτοσύγκελλο της Ι. Μητροπόλεως Βεροίας αρχιμανδρίτη π. Αθηναγόρα Μπίρδα, για την πληροφορία του αυτή.

38. Ε Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Τα χρυσοκέντητα κειμήλια της Αγίας Λαύρας», στο *Ο Μοναχισμός εις την Πελοπόννησον και η Αγία Λαύρα, Αγία Λαύρα 3-5 Ιουλίου 1998* (υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου).

39. Δ. Π. Πασχάλης, «Μεσαιωνικών και μεταγενεστέρων επιγραφών της νήσου Άνδρου συμπλήρωμα», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, έτος ΣΤ΄, Αθήναι 1929, 207.

40. Θεοχάρη, Χρυσοκέντητα άμφια της Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας, 12-13, πίν. ΙΗ΄ –ΙΘ΄.

έργα, με τα συγγενή τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τις δυτικίζουσες επιδράσεις και την επιλογή πολυτελών υλικών[42], καταδεικνύουν την καλλιτεχνική της δεινότητα και πορεία από το 1807 έως το 1833, βάσει των καταγεγραμμένων μέχρι σήμερα δημιουργημάτων της.

Κλείνοντας τις παρατηρήσεις μας για την ιστορική και καλλιτεχνική διάσταση του κειμηλίου μας θα μπορούσαμε συμπερασματικά να επισημάνουμε τα εξής: Ο εξεταζόμενος επιτάφιος, εκτός από ένα εξαίρετο έργο τέχνης με υψηλό δογματικό - λειτουργικό περιεχόμενο, αποτελεί ταυτόχρονα και μια πολύτιμη ιστορική πηγή. Οι επιγραφές του, σημαντικής ιστορικής αξίας, μας πληροφορούν για την κατασκευή και τους δωρητές του. Η εν συνεχεία μεταπώλησή του, λόγω οικονομικής δυσπραγίας, φέρνει στην επιφάνεια την ιστορία της άλλοτε ακμάζουσας μονής της Υπαπαντής και συν τοις άλλοις υποδηλώνει την οικονομική ευμάρεια των κατοίκων, τόσο της προεπαναστατικής Νάουσας όσο και της κοινότητας του Βελβενδού.

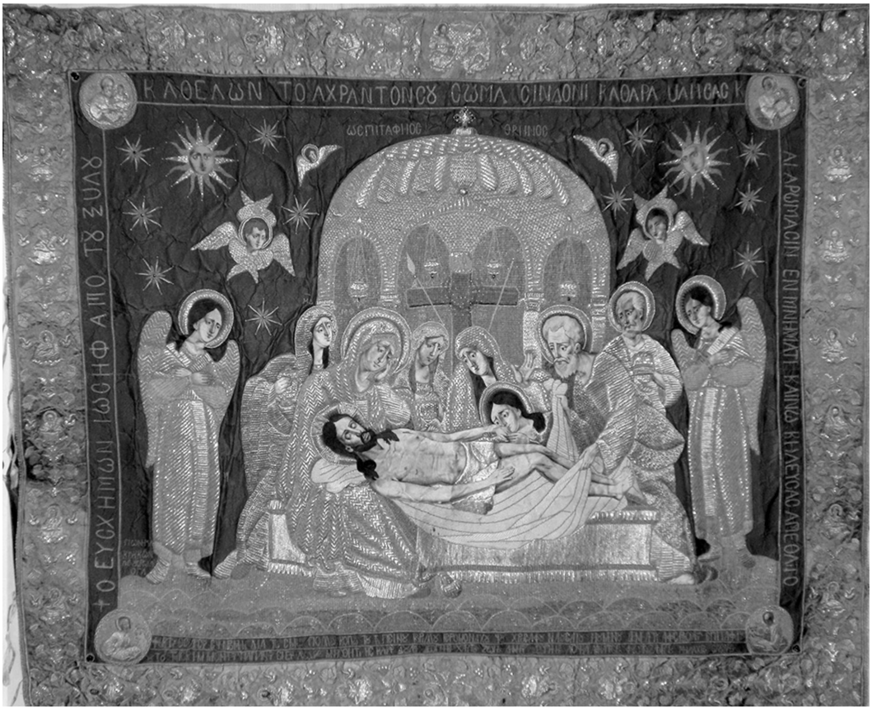
Παράλληλα όμως, ο ιδιάζον πλούτος των υλικών κατασκευής του αμφίου και η θαυμάσια τεχνική του απόδοση καταδεικνύουν, για ακόμη μια φορά, την αδιάσπαστη συνέχεια και ανανέωση της χρυσοκεντητικής στη διάρκεια της οθωμανικής κατάκτησης. Επιπρόσθετα, φανερώνουν, εν συνόλω, την επαγγελματική δεινότητα και το κύρος της κεντήτριας Κοκόνας του Ρολογά, η οποία πανάξια συνεχίζει τη μακραίωνη και αδιάσπαστη παράδοση των περίφημων κωνσταντινουπολίτικων εργαστηρίων χρυσοκεντητικής[43], που, σε χαλεπούς για τη μοίρα του Γένους μας χρόνους, εξακολουθούν να διαθέτουν εξαίρετους τεχνίτες και να παράγουν έργα μεγάλης πνοής, σε πείσμα των καιρών και του γενικότερου εκπεσμού της καλλιτεχνικής ποιότητας των διαφόρων εργαστηρίων χρυσοκεντητικής κατά τον 19ο αιώνα [44].

41. Chatzoulis, La podea brodée del' icône portaitissa l'oevre de Grigoria (1818) de la collection du monastère athonite d' Iviron,874, σημ.82.

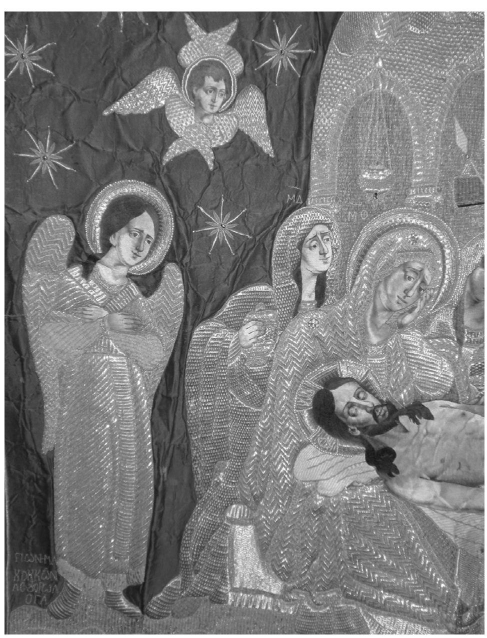
42. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια*, 34-35. Χρυσοστόμου, Βλαχοπούλου, *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, 162-163.

43. Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Η γοητεία των πολυτελών χρυσοΰφαντων και χρυσοκέντητων μεταξωτών υφασμάτων του Βυζαντίου, άλλοτε και τώρα», *Δωδώνη*, τόμ. 35ος, Ιωάννινα 2006, 235-276, ιδιαίτερα 256, σημ.94. Χρυσοστόμου, Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, 161.

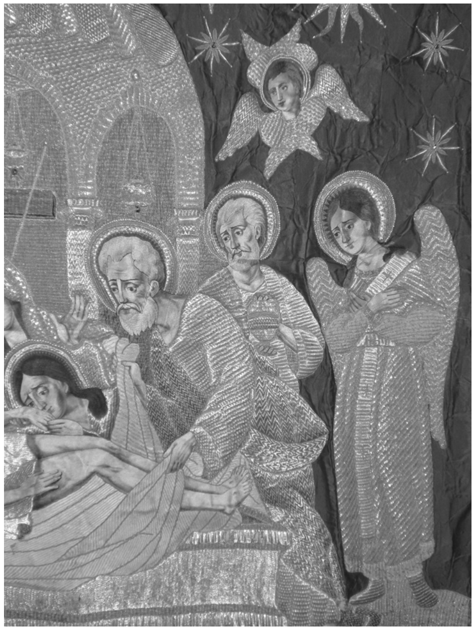
44. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, 14. Χρυσοστόμου, Βλαχοπούλου, *Τα άμφια της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, 182.



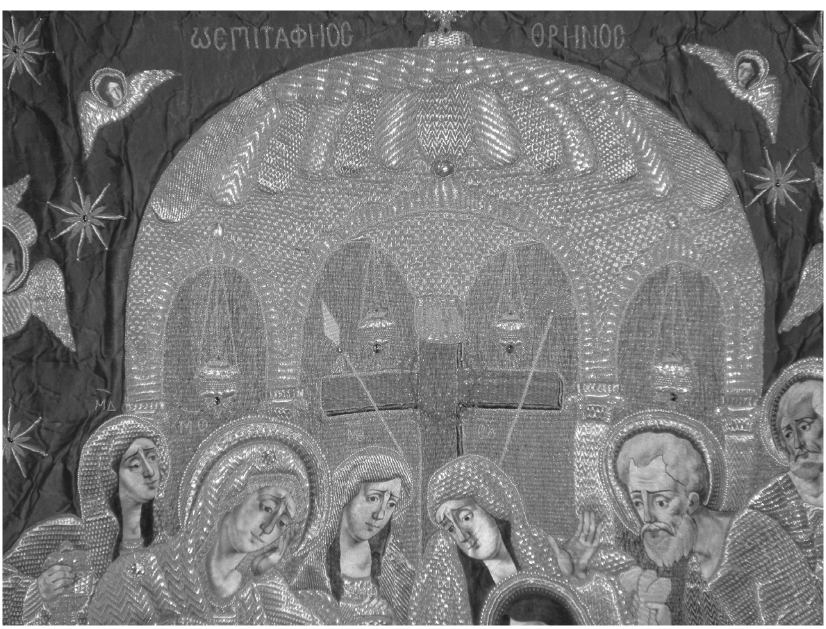
Εικ. 1. Ο επιτάφιος της Κοκόνας του Ρολογά (1812) από τον Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βελβενδού Κοζάνης (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015).



Εικ. 2. Λεπτομέρεια εικόνας 1: Ιησούς, Θεοτόκος, Μαρία Μαγδαληνή, άγγελος-διάκονος, αριστερά του η υπογραφή της κεντήτριας Κοκόνας τ ου Ρολογά (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 3. Λεπτομέρεια εικόνας 1: Ιωάννης, Ιωσήφ, Νικόδημος, άγγελος-διάκονος
(Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 4. Λεπτομέρεια εικόνας 1: το κιβώριο με τις κανδήλες, ο Σταυρός με τα Σύμβολα του Πάθους, πρόσωπα του Θρήνου (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 5. Λεπτομέρεια εικόνας 1: ο διάλιθος διακοσμητικός σταυρός του κιβωρίου (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 6. Λεπτομέρεια εικόνας 1: ο ευαγγελιστής Ιωάννης με το σύμβολό του (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



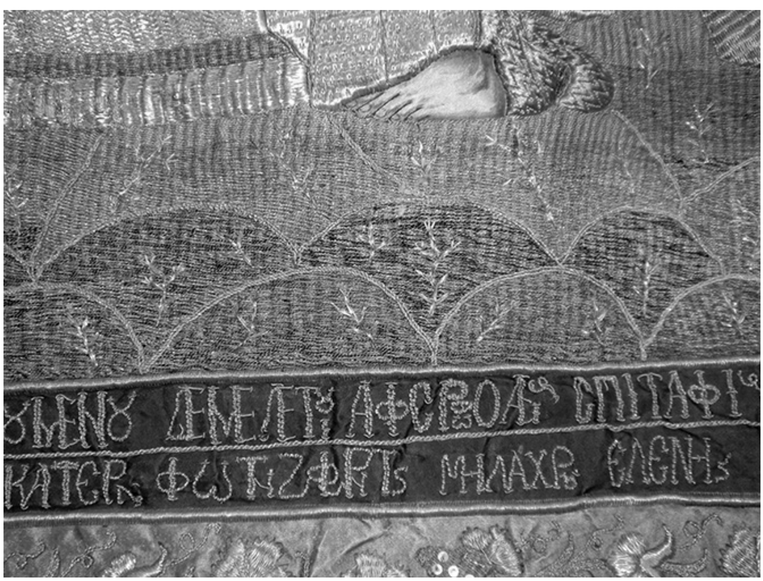
Εικ. 7. Λεπτομέρεια εικόνας 1: η Αγία Τριάδα (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



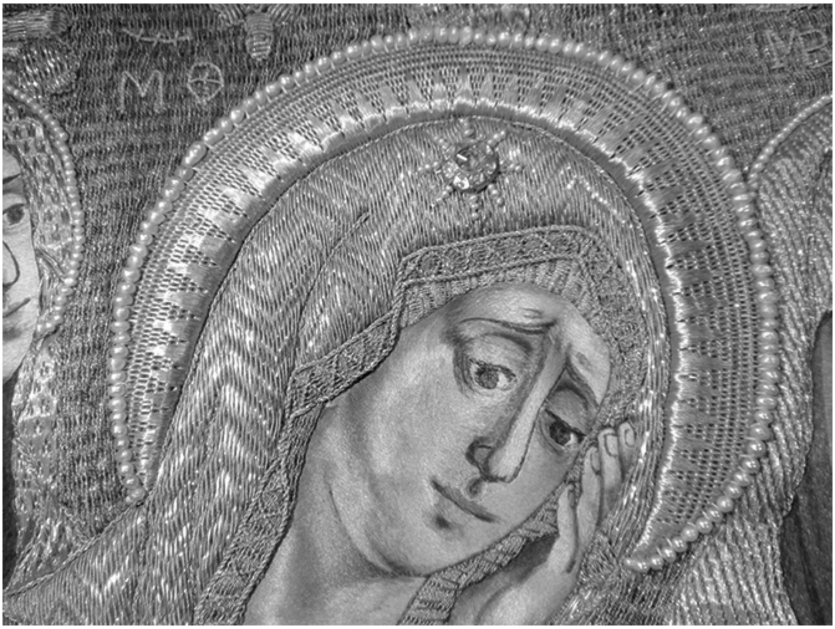
Εικ. 8. Λεπτομέρεια εικόνας 1: ο προπάτωρ Ιεσσαί
(Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 9. Λεπτομέρεια εικόνας 1: ο προφήτης Ιερεμίας
(Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 10. Λεπτομέρεια εικόνας 1: τμήμα της αφιερωτικής επιγραφής
(Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 11. Λεπτομέρεια εικόνας 1: η Θεοτόκος (Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)



Εικ. 12. Λεπτομέρεια εικόνας 1: το σύμβολο του Ήλιου
(Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 11-5-2015)

π. Διονύσιος Λυκογιάννης

ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΚΑΛΥΜΜΑ ΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΤΖΗΜΟΥΡΗ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Ο αργυρογλύπτης ή χρυσικός, όπως συνηθιζόταν να αποκαλούν όσους δούλευαν το ασήμι και το χρυσό, Αθανάσιος Τζημούρης γεννήθηκε στους Καλαρρύτες της Ηπείρου[1]. Ο πατέρας του Νικόλαος αναφέρεται ότι ήταν και αυτός αργυροχόος. Η καταστροφή των Καλαρρυτών από τους Τούρκους οδηγούν τον Αθανάσιο και την οικογένειά του, τη σύζυγό του Στασινή ή Τάσιο από το ευκατάστατο γένος του Θεόδωρου Παράσχη και τα ανήλικα πέντε παιδιά του, Δημήτριο, Μαρία, Ελένη, Αικατερίνη και το μικρότερό του κορίτσι αγνώστου ονόματος, πρόσφυγες το καλοκαίρι του 1821 στη Ζάκυνθο[2].

Ο Τζημούρης κατέφυγε στο νησί της Επτανήσου, έχοντας βιαστικά αποχωρήσει από τους Καλαρρύτες, στους οποίους πρόλαβε να κρύψει τον χρυσό και τον άργυρο που είχε στην κατοχή του και τα ατσάλινα καλούπια των σταχώσεων των Ευαγγελίων του[3]. Αναφέρει σε ιδιόχειρη επιστολή «ούτε βελώνη δεν εγλείτωσα από τα σύνεργά μου»[4]. Ο θάνατος της μικρής του κόρης, με το που έφτασαν στη Ζάκυνθο, κατά την παραμονή τους στο Λοιμοκαθαρτήριο ή Λαζαρέτο, η απότομη κοινωνική, επαγγελματική και οικονομική αλλαγή και οι εργασιακές δυσχέρειες πιθανόν συνετέλεσαν στην επιβάρυνση της υγείας του και στο να ασθενήσει σοβαρά, όπως αναφέρει στη διαθήκη που συνέταξε στις 11 Μαΐου 1823[5]. Κοιμήθηκε μετά από έναν σχεδόν μήνα, στις 3 Ιουνίου και κηδεύτηκε στον Άγιο Άγιο Γεώργιο του Λατίνου ή των Φιλικών[6].

---

1. Για τους Καλαρρύτες και την ανάπτυξη της αργυροχοΐας εκεί βλ. Μ. Ζάγκλη-Μπόζιου, *Καλαρρύτες*, Κοινότητα Καλαρρυτών 2005. Χρ. Γκολφινόπουλος-Αικ. Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες της πέτρας και του ασημιού*, Ιωάννινα 2011 (στο εξής: Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*)

2. Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*, 70-71.

3. Κ. Φαλτάιτς, «Οι πλανόδιοι τεχνίτες στην Ελλάδα», *Ελληνικά Γράμματα* Γ′(16 Ιουνίου 1928), 11.

4. Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*, 71.

5. Λ. Ζώης, «Αθανάσιος Τζιμούρης», *Επτανησιακόν Βήμα* 6 (30 Απριλίου 1956), 1.

6. Ντ. Κονόμος, *Ηπειρώτες στη Ζάκυνθο*, Ιωάννινα 1964, 26 (στο εξής: Κονόμος, *Ηπειρώτες στη Ζάκυνθο*)).

Οι μέχρι σήμερα αρχειακές μαρτυρίες από την περιοχή της Ηπείρου και της Ζακύνθου είναι σχεδόν μηδαμινές για την οικογένεια του Αθανάσιου Τζημούρη, δυσχεραίνοντας τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας αλλά και της παραγωγικής του καλλιτεχνικής δραστηριότητας[7]. Η φυσιογνωμία του εύστοχα περιγράφεται από την Πόπη Ζώρα, γράφοντας για το ιδιόρρυθμο του χαρακτήρα του. Εμείς προσθέτουμε με τα νεότερα αρχειακά στοιχεία ότι, παρά τα ελάχιστα ορθογραφικά λάθη, γνώριζε την ελληνική γραφή, κάτι σπάνιο για τους ομότεχνους της εποχής του. Αυτό επιβεβαιώνει τις μαρτυρίες για το ανεπτυγμένο πολιτισμικό επίπεδο των Καλαρρυτών την περίοδο του 18-19[ου] αι., απόρροια του ανεπτυγμένου εμπορίου και της οικονομικής ευρωστίας που επέφερε.

Η επιφανής για τα δεδομένα της εποχής καταγωγή της συζύγου του και το διάσημο σε όλη την Οθωμανική αυτοκρατορία και την Επτάνησο καλλιτεχνικό εργαστήρι του δικαίως ανύψωναν την ηπειρώτικη υπερηφάνεια του Τζημούρη, η οποία καταρρακώθηκε με την απώλεια της προσφυγιάς. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι η σύζυγος μετά το θάνατό του εργαζόταν ως καθαρίστρια σε σπίτια για να μπορέσει να επιβιώσει.

Στη Ζάκυνθο ο Αθανάσιος Τζημούρης φαίνεται πως δεν άνοιξε δικό του εργαστήριο αλλά συνεργάστηκε με άλλους συντοπίτες του Καλαρρυτινούς, όπως τον Γεώργιο Διαμάντη Μπάφα που είχε νωρίτερα εγκατασταθεί και εργαζόταν εκεί και τον Χριστόδουλο Γκρέτζο. Δε σώζεται καμία αρχειακή μαρτυρία για παραγγελία έργου για έναν τόσο σημαντικό καλλιτέχνη και για τους λόγιους της εποχής είναι αδιάφορος. Μέχρι σήμερα είναι γνωστά δύο ενυπόγραφα ευαγγελιοκαλύμματα του Αθανάσιου Τζημούρη στο νησί της Ζακύνθου, ένα στη Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου και το άλλο στο ναό της Αγίας Μαύρας Μαχαιράδου. Στον κατεστραμμένο με τους σεισμούς του 1953 ναό της Ευαγγελίστριας στην πόλη της Ζακύνθου αναφέρεται ότι βρισκόταν άλλο ένα, που θεωρείται ότι έχει απολεσθεί.

Σε αποθήκη του Βυζαντινού και Μεταβυζαντινού Μουσείου Ζακύνθου πρόσφατα εντοπίσαμε άλλο ένα Ευαγγέλιο με αργυρή στάχωση και την υπογραφή του Καλαρρυτινού δημιουργού (Εικ. 1), με αύξοντα αριθμό καταγραφής Α.Α. 872[8].

7. Για τον Αθανάσιο Τζημούρη βλ. κυρίως Σπ. Δε Βιάζης, «Η χρυσοχοϊκή τέχνη εν Ζακύνθω», *Πινακοθήκη* 4 (1904-1905), 54. Ντ. Κονόμος, *Ηπειρώτες στη Ζάκυνθο*, 25-28. Ο ίδιος, «Ζάκυνθος Πεντακόσια χρόνια», στο *Τέχνης Οδύσσεια*, τόμ. 5, τεύχος Β΄, 84-87. Π. Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι του ασημιού*, Αθήνα 1972, 8-17. Β. Ν. Παπαδοπούλου, «Ηπειρώτες χρυσικοί και αργυροχόοι», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 39(2005), 78-79. Δημ. Καλούσιος, «Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 39 (2005) 169-187 (στο εξής: Καλούσιος, *Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες*).

8. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον τότε προϊστάμενο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Ζακύνθου κ. Ιωάννη Χουλιαρά για την άδεια φωτογράφησης, στα ευρύτερα πλαίσια της διδακτορικής μου διατριβής για την εκκλησιαστική αργυροχοΐα της Ζακύνθου, τη σημερινή προϊσταμένη κ. Χριστίνα Μερκούρη και τον αρχειοφύλακα κ. Νικόλαο Κόμη.

Το συγκεκριμένο ευαγγελιοκάλυμμα είναι άγνωστο μέχρι σήμερα και κατά συνέπεια έρχεται να προστεθεί στα μέχρι τώρα δεκατρία σωζόμενα ενυπόγραφα γνωστά έργα του Αθανάσιου Τζημούρη. Στον ίδιο αποδίδονται ακόμη άλλο ένα κάλυμμα Ευαγγελίου στην Άρτα και άλλο ένα στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο.

Το Ευαγγέλιο από το Μουσείο Ζακύνθου είναι ασυντήρητο με εμφανή τα σημάδια της φθοράς. Το δέρμα στη ράχη έχει υποστεί απολέπιση και απώλεια εξωτερικής επιφάνειας. Η προσβολή εντόμων, που έχουν δημιουργήσει οπές στο σώμα του βιβλίου και στη δερμάτινη επιφάνεια (Εικ. 2), η αποκόλληση των πινακίδων (Εικ. 3), οι λεκέδες υγρασίας, η φθορά και ο αποχρωματισμός του βελούδινου υφάσματος (Εικ. 4), η οξείδωση του αργύρου, είναι κάποια συμπτώματα παθογένειας του αντικείμενου που επιβάλλουν τη συντήρησή του.

Σύμφωνα με χειρόγραφη σημείωση στο άνω δεξιό μέρος της σελίδας τίτλου, προέρχεται από το ναό της Αγίας Αικατερίνης του Γρυπάρη της πόλης Ζακύνθου. Η ενθύμηση «Ἐκ τοῦ Ἱερ. Ναοῦ / Ἁγ. Αἰκατερίνης Γρυπάρη» φέρει την υπογραφή του Επιμελητή του προσεισμικού μουσείου φιλόλογου Σπυρίδωνα Στρούζα, ο οποίος μετά την καταστροφή της πόλης από τους σεισμούς το 1953 και την περισυλλογή των εκκλησιαστικών αντικειμένων από τους ερειπωμένους ναούς, προχώρησε στην καταγραφή τους (Εικ. 5).

Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης κτίστηκε το 1642 από τον ιερωμένο Νικόλαο Γρυπάρη και το 1819 έγινε αδελφάτο. Ερειπώθηκε με τους σεισμούς του 1953, ευτυχώς δεν κάηκε, όπως άλλοι ναοί της πόλης και οι καλλιτεχνικοί θησαυροί περισυνελλέγησαν και φυλάσσονται στο Βυζαντινό και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου[9].

Το βιβλίο περιέχει το Θείον και Ιερόν Ευαγγέλιον μαζί με το Ευαγγελιστάριον του Εμμανουήλ Γλυζωνίου και τυπώθηκαν το 1811 στη Βενετία από το τυπογραφείο του εξ Ιωαννίνων καταγόμενου Πάνου Θεοδοσίου (Εικ. 6). Οι εξωτερικές διαστάσεις του είναι 36,6x25, 6x5,5 εκ. . Η εκτύπωση έγινε με μαύρο και κόκκινο τυπογραφικό μελάνι και στις σελίδες τίτλων υπάρχει εικονογράφηση με επιζωγραφισμένη χαρακτική. Επιζωγραφισμένα είναι όλα τα διακοσμητικά χαρακτικά στο εσωτερικό του βιβλίου και οι απεικονίσεις των Ευαγγελιστών.

Η βιβλιοδεσία είναι δυτικού τύπου. Η ραφή των τευχών έγινε σε τέσσερα νεύρα από σπάγγο. Τα κεφαλάρια αποτελούνται από χοντρό σπάγγο τυλιγμένα και κολλημένα στη ράχη με χαρτί, που αγγίζουν στο γύρισμά τους το πάχος του βιβλίου. Αυτά προστατεύονταν από το γύρισμα της δερμάτινης απόληξης, τη «σκούφια» του καλύμματος, η οποία αναδίπλωνε 1,5 εκ. εντός της κάσας, και την επένδυση αργότερα από βελούδο, η οποία τα κάλυπτε όλα, εισχωρώντας στις άκρες της ράχης (Εικ. 7).

9. Ντ. Κονόμος, *Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967, 13.

Οι πινακίδες του βιβλίου είναι ξύλινες, πάχους 0,3 εκατοστά, με κυρτωμένες τις πλευρές που έρχονται σε επαφή με τη ράχη. Η ράχη και οι γωνίες ευδιάκριτα είναι καλυμμένες με δέρμα χρώματος καστανού, πάνω στο οποίο έχουν κολληθεί. Δεν μπορέσαμε να διαπιστώσουμε εάν όλη η πινακίδα καλύπτεται με δέρμα, θεωρούμε όμως ότι αυτό είναι το πιθανότερο. Η δερμάτινη ράχη χωρίζεται σε επτά διάχωρα με εμπίεστη χρυσή διακόσμηση από επαναλαμβανόμενο γραμμικό μοτίβο μιας μικρής γραμμής διακοπτόμενης από τρεις κύκλους. Στο δεύτερο διάχωρο διακρίνεται στην άκρη ένα χρυσό κεφαλαίο γράμμα Ν, που υποδηλώνει την επιγραφή με χρυσοτυπία: ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ. Στην πρώτη πινακίδα υπάρχουν στην πλευρά του ανοίγματος, σε οπή του δέρματος καρφωμένες στο ξύλο, οι δύο μεταλλικές υποδοχές των κλείστρων και στη δεύτερη πινακίδα τα μεταλλικά υπολείμματα των χυτών κλείστρων, που έχουν αποκοπεί. Οι ακμές είναι χρυσωμένες.

Το ένα φύλλο του κάθε δίφυλλου, στην αρχή και στο τέλος του βιβλίου, είναι κολλημένο στην εσωτερική επιφάνεια της πινακίδας, ενώ το άλλο παραμένει ελεύθερο. Πάνω σε αυτά έχει κολληθεί βιομηχανικό τυπωμένο χρωματιστό χαρτί με τη μορφή πλέγματος από τετράγωνη επαναλαμβανόμενη σφραγίδα. Μετά την τοποθέτηση του βελούδου για να καλυφθεί η άκρη του υφάσματος στο εσωτερικό των πινακίδων κολλήθηκε από πάνω γαλαζοπράσινο λεπτό χαρτί μπροκάρ με εμπίεστο χρυσωμένο φυτικό διάκοσμο, τυπωμένο από τον Γερμανό Johann Lechner (Εικ. 8). Στο εσωτερικό της πρώτης πινακίδας έχουν κολληθεί δύο κομμάτια από το συγκεκριμένο πολύτιμο διακοσμητικό χαρτί, που έχουν στην άκρη τα στοιχεία του τυπογράφου και πιθανόν τον αριθμό του μοτίβου, ενώ κάποια στοιχεία διακρίνονται και στο χαρτί της δεύτερης πινακίδας: JOHANN LECHNER [NURNBERG]; No 12.

Στο εσωτερικό και περίπου στο κέντρο της πρώτης πινακίδας βρίσκεται κολλημένο ορθογώνιο παχύ λευκό χαρτί. Στο πάνω και κάτω μέρος φέρει έκτυπη τη σφραγίδα με καλλιτεχνικά λατινικά γράμματα τα αρχικά του αργυρογλύπτη «AZ» δηλαδή Attanasio Zimuri, όπως η ιταλική υπογραφή στη ράχη του Ευαγγελίου της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, με την οποία υπάρχουν γραφολογικές ομοιότητες. Στις άκρες των έκτυπων σφραγίδων υπήρχαν και άλλες παρόμοιες με κόκκινο βουλοκέρι από τις οποίες σώζονται υπολείμματα

Την ίδια σφραγίδα συναντούμε και στα Ευαγγέλια της Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο και στο ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα. Ο τεχνίτης σημειώνει ιδιόχειρα την καθαρότητα του ασημιού, την τιμή, που ήταν 600 γρόσια, βάζοντας στη συνέχεια την υπογραφή του και τον αύξοντα αριθμό παραγωγής 4 : Τό ἀσίμι του εἶναι / λαγάρα / ἡ τιμί του γρ(όσια) ἐξακό / σια ἧτι εἷ 600 / ἀθανασιος / τζιμούρις / 4 (Εικ. 9).

Όταν το Ευαγγέλιο αγοράστηκε από τον αργυρογλύπτη καλύφθηκε όλη η στάχωση με κόκκινο βελούδο και στη συνέχεια καρφώθηκαν με μικρά μεταλ-

λικά καρφιά στην ξύλινη πινακίδα τα ευάριθμα αργυρά επιχρυσωμένα σφυρήλατα, φουσκωτά, σκαλιστά ελάσματα, εκτός των ελασμάτων της ράχης, που προσηλώθηκαν στο βελούδο.

Η διακόσμηση του Ευαγγελίου ακολουθεί με ακριβή λεπτομέρεια το διακοσμητικό πρότυπο που υιοθέτησε ο Αθανάσιος Τζημούρης σε όλα τα γνωστά ευαγγελιοκαλύμματα. Η πρώτη πινακίδα φέρει στις γωνίες παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών, καθήμενων με τα σύμβολά τους, και επιγραφές των ονομάτων τους. Οι εικονογραφικές αυτές συνθέσεις είναι κλεισμένες μέσα σε περίτεχνα δαντελωτά πλαίσια, στολισμένα με καμπυλοειδή ανθέμια, αχιβάδες και ροκάλια, που κάποιες φορές καταλήγουν σε άνθη τριαντάφυλλου, κιονίσκους με πλεγμένους στους κορμούς τους κληματίδες, όλα ενταγμένα σε ύφος ροκοκό, όπως είχε εφαρμοστεί στις διακοσμητικές τέχνες και στην περιοχή της σημερινής Κεντρικής και Βόρειας Ελλάδας κατά τα τέλη του 18ου με αρχές του 19ου αι.

Η κεντρική παράσταση εικονίζει την Ανάσταση του Χριστού κατά τον δυτικό τύπο, με τον Ιησού σε ακτινωτή δόξα να πατεί πάνω στον μισανοιγμένο τάφο, με ανεμίζον περίζωμα τυλιγμένο γύρω από το σώμα, κρατώντας λάβαρο στο αριστερό χέρι και με το δεξί υπερυψωμένο σε στάση ευλογίας. Στην παράσταση απεικονίζονται ακόμη Άγγελος καθήμενος στην πλάκα του τάφου και δύο έντρομοι στρατιώτες σε στάση άμυνας, γνώριμες εικονογραφικά μορφές στη δυτική χαρακτική και ζωγραφική. Ψηλά η επιγραφή « Η ἈΝΑCTACIS ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (Εικ. 10).

Η δεύτερη πινακίδα ακολουθεί την ίδια εικονογραφική δομή, με παραστάσεις των προφητών Δαυίδ, Σολομώντα, Δανιήλ και Ιερεμία στις τέσσερις γωνίες. Είναι όρθιοι, κρατούν ειλητάρια και σε χαμηλό ανάγλυφο υπάρχουν οι επιγραφές των ονομάτων τους. Ο διάκοσμος με τον όποιον πλαισιώνονται είναι ίδιος με αυτόν της πρώτης πινακίδας.

Στο κέντρο εικονίζεται «Ή ΣΤΑΥΡΩCIS ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» με την Παναγία δεξιά του Ιησού και τον Ιωάννη αριστερά. Στο βάθος τοποθετούνται τα κτίρια της Ιερουσαλήμ, κάτω στη βάση το στόμιο μιας μικρής σπηλιάς με το κρανίο και τα οστά του Αδάμ και πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού, μετά την επιγραφή, τα αστρονομικά σύμβολα του Ηλίου και της Σελήνης. Η επί μέρους απώλεια αργυρού ελάσματος από το σώμα του Χριστού και της αριστερής χειρός της Παναγίας, δεν εμποδίζει τη σχεδιαστική αποκατάσταση των μορφών, μιας και εύκολα αυτές μπορούν να συμπληρωθούν από αντίστοιχες παραστάσεις άλλων ευαγγελιοκαλυμμάτων του Τζημούρη. (Εικ. 11).

Η θρηνητική στάση της Παναγίας με την αριστερή παλάμη στην παρειά και το δεξί χέρι να εξέχει του σώματος σε στάση απορίας και ταυτόχρονα έκστασης, ο Ιωάννης με τα χέρια εμπρός κλειστά, τα μαλακά υφάσματα που ανεμίζουν ανάλαφρα, οι οξυκόρυφες απολήξεις των πυργωτών οικημάτων, η

στάση του σώματος του Ιησού και οι ραδινές φιγούρες των προσώπων παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα, ευρέως διαδεδομένα και σε χαρακτικά της Βόρειας Ελλάδας στο α΄ μισό του $19^{ου}$ αι. Τα ενδιάμεσα διαστήματα των παραστάσεων στον κόκκινο βελούδινο κάμπο κοσμούνται με έξη εξαπτέρυγα στην κάθε πινακίδα και στα διάχωρα της ράχης.

Οι κεντρικές παραστάσεις, παρά το ανάγλυφο, το δυτικότροπο σχέδιο και το συγκινησιακό ύφος των μορφών, μας εκπλήττουν ευχάριστα με τη λιτότητα και τη σαφήνεια της εικονογραφίας, καθώς και για το συγκρατημένο συναίσθημα που εκπέμπουν τα πρόσωπα. Ο Τζημούρης, κοινωνός μακραίωνης ανατολικής παράδοσης, προσπάθησε να συνταιριάξει, επιτυχώς θεωρούμε, τις δύο καλλιτεχνικές εκφράσεις, ακολουθώντας τις διακοσμητικές τάσεις της εποχής του και τονίζοντας ευκρινώς το χαρακτήρα του θρησκευτικού βιβλίου.

Ο συγκεκριμένος τύπος διακόσμησης του Ευαγγελίου διαφοροποιείται από τα μέχρι τώρα γνωστά ενυπόγραφα έργα του Αθανάσιου Τζημούρη, μιας και δεν είναι τόσο φορτωμένος στη διακόσμηση. Αυτός είναι και ο λόγος που η τιμή του ήταν κατά 1000 γρόσια φθηνότερη. Αντίστοιχο Ευαγγελιοκάλυμμα αυτού του τύπου, ανυπόγραφο όμως, υπάρχει στο Σκευοφυλάκιο της Ιεράς Μόνης του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο[10] (Εικ. 12). Παρά τις όποιες μεταγενέστερες επεμβάσεις που έχει δεχθεί στη βιβλιοδεσία και στα αργυρά επιχρυσωμένα ελάσματα, μαρτυρεί τα ίδια καλούπια του Καλαρρυτιώτικου εργαστηρίου του Αθανάσιου Τζημούρη.

Οι αργυρές σταχώσεις του Τζημούρη αποτελούνταν από μεταλλικά ελάσματα διαφόρων σχημάτων και μεγεθών, τα οποία συνέθετε όπως εκείνος επιθυμούσε, ανάλογα με το κόστος που ήθελε να έχουν. Δημιούργησε λοιπόν δύο τύπους διακόσμησης. Έναν απλό με τις κεντρικές παραστάσεις της Σταύρωσης και της Ανάστασης του Χριστού και τους τέσσερις Ευαγγελιστές και τέσσερις προφήτες στις γωνίες, με κόστος 600 γρόσια, και έναν πιο σύνθετο, προσθέτοντας δώδεκα μεταλλικά εικονίδια με σκηνές δωδεκάορτου και πιο στέρεα βιβλιοδεσία, με τιμή πώλησης 1600 γρόσια. Το κέντρο παραγωγής όλων των ευαγγελιοκαλυμμάτων του θεωρούμε ότι ήταν οι Καλαρρύτες. Εκεί ο Τζημούρης είχε το εργαστήριο με τα εργαλεία του, όλα τα υλικά που χρειαζόταν, το σώμα του βιβλίου, τον άργυρο, το χρυσό και το χρωματιστό χαρτί, που μπορούσε εύκολα να τα προμηθευτεί από τους συμπατριώτες και συγγενείς του εμπόρους στα Ιωάννινα και στην Ιταλία. Το συγκεκριμένο Ευαγγέλιο που εξετά-

10. Ευχαριστώ τον Καθηγούμενο και Πατριαρχικό Έξαρχο της Ιεράς Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Αρχιμ. Κύριλλο για την άδεια φωτογράφησης και δημοσίευσης του ανωτέρω Ευαγγελίου, καθώς και τον συντηρητή έργων Τέχνης κ. Χρήστο Καρύδη για τη φωτογράφηση. Βλ. και Γ. Οικονομάκη - Παπαδοπούλου, «Εκκλησιαστική αργυροχοΐα», στο: *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου,* Αθήνα 1988, 239, 268-269 και Καλούσιος, *Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες*, 180.

ζουμε έχει το ίδιο πολυτελές χαρτί μπροκάρ με αυτό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα.

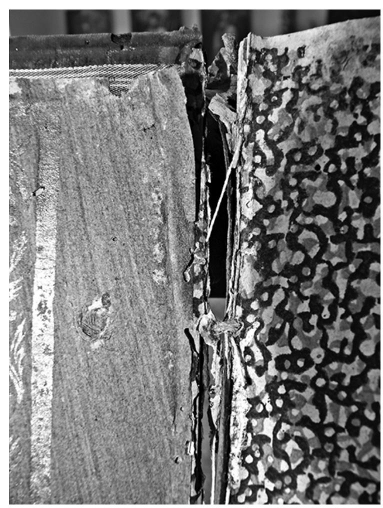
Η ομοιότητα, ακόμα και στις λεπτομέρειες, όλων των αργυρών του σταχώσεων, η εσωτερική τους διακόσμηση με πολυτελές ή χρωματιστό χαρτί, που συναντάμε να είναι ίδιο σε Ευαγγέλια τα οποία βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία της Ελλάδας, καταδεικνύουν το ίδιο καλλιτεχνικό κέντρο κατά την περίοδο από το 1811, που έχουν τυπωθεί τα βιβλία, μέχρι το καλοκαίρι του 1821, που ο Τζημούρης εγκατέλειψε τους Καλαρρύτες.



Εικ. 1. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Αργυρή στάχωση πρώτης - δεύτερης πινακίδας Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19^{ος} αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



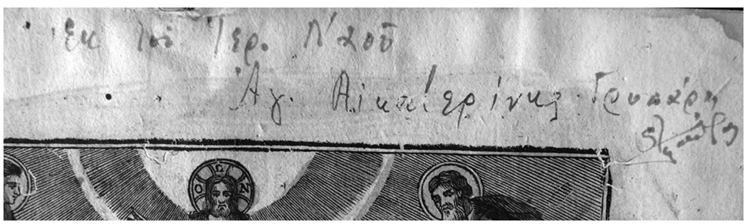
Εικ. 2. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Λεπτ. δερμάτινης ράχης Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19^{ος} αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



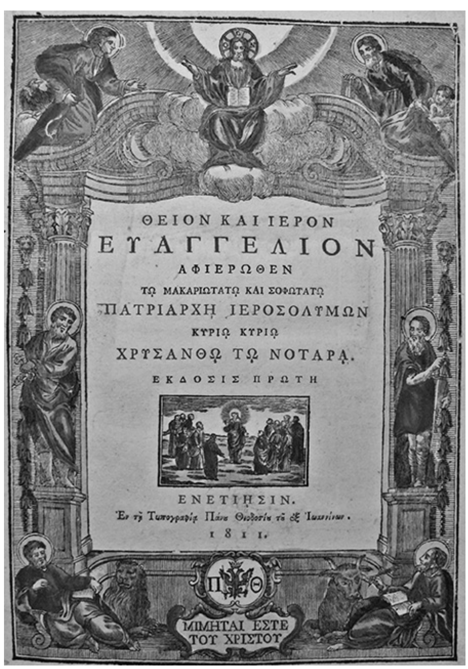
Εικ. 3. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Λεπτ. εσωτερικά στάχωσης Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19^{ος} αι.) .(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 4. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Λεπτ. στάχωσης Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη ($19^{ος}$ αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη Σεπτέμβριος 2015).



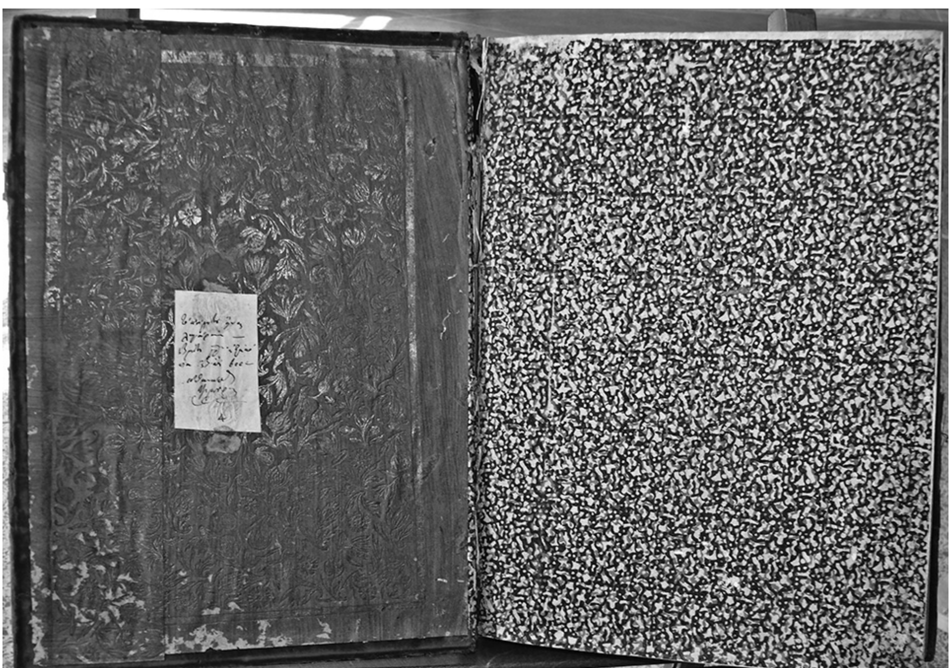
Εικ. 5. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Λεπτ. σελίδας τίτλου Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη ($19^{ος}$ αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη Σεπτέμβριος 2015).


ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ
ΑΦΙΕΡΩΘΕΝ
ΤΩ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΩ ΚΑΙ ΣΟΦΩΤΑΤΩ
ΠΑΤΡΙΑΡΧΗ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ
ΚΥΡΙΩ ΚΥΡΙΩ
ΧΡΥΣΑΝΘΩ ΤΩ ΝΟΤΑΡᾼ.
ΕΚΔΟΣΙΣ ΠΡΩΤΗ
ΕΝΕΤΙΗΣΙΝ.
Ἐν τῇ Τυπογραφίᾳ Πάνου Θεοδοσίου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων.
1811.

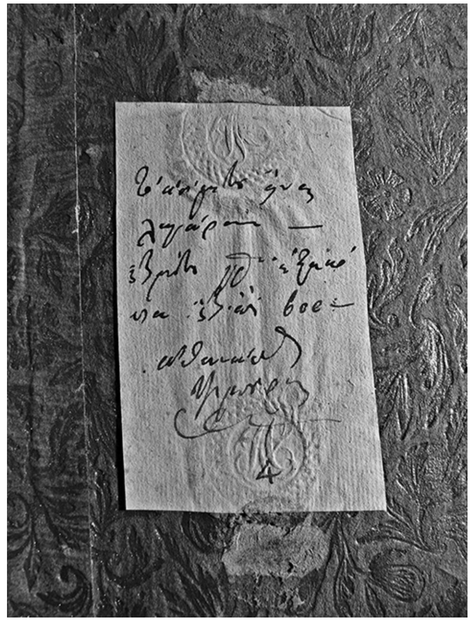
Εικ. 6. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Σελίδα τίτλου Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη ($19^{ος}$ αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 7.
Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου.
Λεπτ. άκρης ράχης Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19ος αι.).
(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 8. Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Εσωτερικό πρώτης πινακίδας Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19ος αι.).(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 9.
Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Ιδιόχειρη σημείωση Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19ος αι.) .(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 10.
Βυζ. και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Αργυρή στάχωση πρώτης πινακίδας Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19ος αι.) .(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 11. Βυζαντινό και Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου. Αργυρή στάχωση δεύτερης πινακίδας Ευαγγελίου του Αθ. Τζημούρη (19ος αι.). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη, Σεπτέμβριος 2015).



Εικ. 12. Σκευοφυλάκιο Ι. Μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου. Αργυρή στάχωση πρώτης - δεύτερης πινακίδας Ευαγγελίου αποδιδόμενο στον Αθ. Τζημούρη (19ος αι.). (Φωτ. Χ. Καρύδης, Οκτώβριος 2015).

Ιάκωβος Ρήγος

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΜΕΤΑΛΛΟ
ΑΝΔΡΕΑΣ Ι. ΡΗΓΟΣ (1909-1996)
ΜΕΤΑΛΛΙΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΙ 1932- 1983

Αφορμή γι' αυτό το κείμενο τεκμηρίωσης έδωσαν οι Άγγελοι του *Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών*. Υπάρχουν εκεί έργα από σίδηρο και ορείχαλκο, έργα τέχνης και τεχνικής. Πλησιάζοντας το Πρόπυλο αντικρίζει κανείς δύο τεράστιους σιδερένιους Αγγέλους, τους Αρχάγγελους της τελευταίας Πύλης. Από μια ζωγραφιά – χαλκομανία των δέκα εκατοστών, δημιουργήθηκε μια νέα, μεγαλύτερη ζωγραφιά και από αυτήν ένα τεράστιο κατασκευαστικό σχέδιο των 6,20 μέτρων μήκους. Ο δημιουργός ορίζει γραμμές και περιγράμματα, παίζοντας με τις λάμες και τα χιλιοστά. Ένας αέρινος, ασώματος Άγγελος, άψογης τεχνικής και κομψότητας βγήκε από ένα φημισμένο εργαστήριο και στήθηκε επί τόπου. Πρόκειται για το εργαστήριο του Ανδρέα Ρήγου από τον Πύργο της Τήνου. Τι σχέση έχει όμως η Τήνος με τους Άγγελους του Α΄ Νεκροταφείου;

Η Τήνος και συγκεκριμένα η Έξω Μεριά, με τις πλούσιες γεωλογικές αποθέσεις σε μάρμαρο, διαθέτει παράδοση στην εξόρυξη και κατεργασία του μαρμάρου από τα χρόνια της πρώιμης Βενετοκρατίας, ενώ, από τις αρχές του 18ου αιώνα, η λαϊκή τέχνη στο μάρμαρο παρουσιάζει μεγάλη ανάπτυξη σε όγκο, ποικιλία και ποιότητα. Έχει ήδη διαμορφωθεί αυτήν την εποχή και στον τόπο μας ένα περιβάλλον με μια γενικότερη κουλτούρα, που επιζητεί επίμονα την προέκταση του χρηστικού αντικειμένου σε αισθητικό ή καλλιτεχνικό, με την ευρύτερη έννοια του όρου. Αυτούσια από τα αρχαία χρόνια, έχει μεταφερθεί όλη η τεχνολογία κατεργασίας του μαρμάρου, καθώς και η ονοματολογία των εργαλείων. Τα εργαλεία είναι από σίδηρο που πρώτα διαμορφώνεται στο καμίνι και κατόπιν ατσαλώνεται (*ανόπτησις*, ή, κοινώς, βαφή). Επομένως η ύπαρξη και αφθονία της πρώτης ύλης και η ανάγκη κατεργασίας της εξελίσσουν την τεχνογνωσία κατασκευής εργαλείων από μέταλλο.

Άς δούμε τι λέει ο Κώστας Αλεξόπουλος γι' αυτό[1]:« Το μέταλλο, γενικά, εί-

1. Κ. Αλεξόπουλος, «Ανδρέας Ι. Ρήγος: 'Μεταλλικαί Κατασκευαί'», Ανάτυπο από τα *Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης της Εταιρείας Τηνιακών Μελετών Τήνος, Έξω Μέρη,* 18-20 Αυγούστου 1999, 184

ναι ένα υλικό που τις χρηστικές και αισθητικές του ιδιότητες εκμεταλλεύθηκε ο άνθρωπος από τα πολύ παλιά χρόνια. Για δές τι λέει ο Όμηρος, τι ξόμπλια έβαλε εκείνος ο αρχισιδεράς, ο Ήφαιστος, στην ασπίδα του Αχιλλέα που μαστόρευε: *Κι έπλασε πρώτα δυνατή ασπίδα και μεγάλη, περίτεχνη και με τριπλό τριγύρω κύκλο. Ανιστορεί τον ουρανό, τη γή εκεί, τη θάλασσα απλώνει, τον ήλιο τον ακούραστο, τ' ολόγιομο φεγγάρι…* Ο σίδηρος όμως είναι ακριβό υλικό και δεν παράγεται στην Τήνο. Οι Τηνιακοί σιδεράδες περιορίζονταν να μαστορεύουν αυστηρώς απαραίτητα χρηστικά αντικείμενα. Τα *νιά*, τις *τσάπες* και τους *κασμάδες* των ζευγάδων και βέβαια τα εργαλεία των μαρμαράδων. Να υποθέσομε πως αυτήν την εποχή έβαζαν πιο πολύ μεράκι στις σιδεριές για τα κάτω παραθύρια των σπιτιών, για τις μπετούγιες και τα στριφτά κτυπητήρια στις πόρτες; Μπορεί. Φαίνεται πάντως, πως καλλιτεχνική παράδοση στο σίδερο δεν υπήρχε στο νησί και ούτε έργα, ούτε ονόματα αρχισιδεράδων μάς έχει διασώσει η ιστορα και η παράδοση».

Εν τούτοις, από τις αρχές του περασμένου αιώνα, ένας κλάδος της οικογένειας με το επώνυμο Ρήγος, που είναι εγκατεστημένη στα Υστέρνια, ασκεί με πολλά από τα μέλη της, από τότε ως σήμερα, την τέχνη του σιδερά στην Τήνο και έξω απ' αυτήν. Κάποια μέλη της οικογένειας αυτής, τέταρτη γενιά πλέον, ξενιτεύονται στην Θεσσαλονίκη και πολύ σύντομα – το 1924 – καταλήγουν στην Αθήνα. Ο Δημήτριος Ρήγος εξελίσσεται σε κατασκευαστή των καλύτερων ελληνικών μηχανημάτων επεξεργασίας μαρμάρου, με διακρίσεις και εξαγωγές στο εξωτερικό (λόγω έλλειψης πρώτης ύλης, στην αρχή χρησιμοποιεί χάλυβα από κατεστραμμένο πολεμικό υλικό των Γερμανών). Ο αδελφός του Ανδρέας Ρήγος εξελίσσεται στον καλύτερο κατασκευαστή μεταλλικού εξοπλισμού κτιρίων πανελλαδικώς. Τότε δεν υπήρχαν εισαγόμενα, τα πάντα κατασκευάζονταν στο χέρι, στις μικρές ή μεγάλες βιοτεχνίες της χώρας.

Ο Ανδρέας Ρήγος γεννήθηκε στον Πύργο Τήνου το 1909 και πέθανε στη Μήλο το 1996. Εργάστηκε με τον πατέρα του Ιάκωβο Ρήγο (σιδηρουργός, καμιναδόρος: Πύργος Τήνου, Θεσσαλονίκη, Αθήνα) από το 1924 στο μαγαζί τους στην Αθήνα, στην Ιερά οδό. Σύντομα, μετά το 1932, όταν ο Ανδρέας Ρήγος ανέλαβε τη διεύθυνση του μαγαζιού, μετακόμισαν στην οδό Αριστοτέλους – πλατεία Κυριακού– σε βιομηχανικό χώρο της εποχής. Η περιοχή ήταν καλύτερα προσβάσιμη, και λόγω του τραίνου, και υπήρχε ευκολία στις προμήθειες. Δίπλα είχε μάντρα με κάρβουνο για το καμίνι, κρασί για το μεσημεριανό διάλειμμα και τη συνάθροιση στο τέλος της ημέρας. Παραδίπλα ήταν χωράφια με μποστάνια. Επιπλέον υπήρχε και συνεργείο επισκευής αυτοκινήτων. Στην κατοχή ο Ανδρέας Ρήγος, με βοηθό τον Μικρασιάτη Αθανάσιο Λημναίο, κόλλησε με επιτυχία σπασμένο στροφαλοφόρο άξονα μηχανής από φορτηγό Opel Blitz. Η μηχανή λειτούργησε πάλι. Απίστευτο για όσους ξέρουν από αυτά τα θέματα.

Εποχή μεσοπολέμου, νέες οικοδομές κτίζονται, νέα αισθητική καθιερώνε-

ται, σαφείς οι επιδράσεις από τα αρχιτεκτονικά ρεύματα της Ευρώπης. Κάτω από την αυστηρή διεύθυνση και το μεράκι του Ανδρέα Ρήγου, ένας αριθμός από μαστόρους και βοηθούς (*μαστοράκια*), έχει πάρει την κατάλληλη τεχνική ανατροφή. Λίγο πριν τον πόλεμο, το μαγαζί είναι ένα μικρό εργοστάσιο με 48 άτομα προσωπικό και μία εδραιωμένη φήμη όσον αφορά στην τεχνική αρτιότητα των κατασκευών, την τιμιότητα και την συνέπεια στις συναλλαγές. Για να στηθεί ένα τέτοιο μαγαζί χρειάζονται γνώση, τόλμη, εμπορικό πνεύμα, αξιοπιστία, εντιμότητα και ευαισθησία και εγγύτητα προς το προσωπικό. Οι τεχνίτες είναι οργανωμένοι σε ομάδες (συνεργεία). Ο αριθμός των τεχνιτών ανά συνεργείο ποικίλει ανάλογα με το έργο. Το συνεργείο και ο μάστορας έχουν την ευθύνη του έργου και σε περίπτωση λάθους υφίστανται τις συνέπειες, μία εκ των οποίων είναι και το ρεζίλεμα. Η εκπαίδευσή τους ξεκινά από μικρή ηλικία, δίπλα στους παλιούς – πρόκειται δηλαδή για την παραδοσιακή μαθητεία. Η γνώση κληροδοτείται και η προσωπική σχέση του μάστορα με τον νέο παίζει μεγάλο ρόλο. Η τέχνη έχει μυστικά που άλλα μεταδίδονται, άλλα ανακαλύπτονται και άλλα τα πιάνουν οι πιο καλοί και τολμηροί «με το μάτι». Υπάρχει αυστηρή ιεραρχία και οι ενδιάμεσοι τίτλοι (παραγιός, βοηθός, μάστορας, αρχιμάστορας) αποκτώνται σε βάθος χρόνου πάνω στη δουλειά, αξιοκρατικά, και επικυρώνονται από το αφεντικό στις ανώτερες αποδοχές. Αξίζει να σημειωθεί ότι διακρίθηκαν μέχρι και την δεκαετία του '80 ορισμένοι Μικρασιάτες καθώς και μικρασιατικής καταγωγής τεχνίτες, όσον αφορά στο τεχνικό επίπεδο, την αντίληψη και το ήθος.

Ο μηχανολογικός εξοπλισμός είναι άρτιος και περιλαμβάνει εργαλεία με κίνηση μέσω κεντρικών ηλεκτροκινητήρων, η οποία μεταδίδεται με λουριά. Πρωτοπορεί επίσης με την χρήση μηχανών ηλεκτροσυγκόλλησης βαρέως τύπου (δεύτερος κατά σειράν κατασκευαστής στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου που κάνει χρήση της νέας αυτής τεχνολογίας). Φυσικά υπάρχει πάντα και το παραδοσιακό καμίνι, όπου γίνονται οι εν θερμώ διαμορφώσεις του σιδήρου.

Μετά τον πόλεμο ο Ανδρέας Ρήγος κάνει προσκλητήριο στους παλιούς μαστόρους, συγκεντρώνει έναν πυρήνα και τον πλαισιώνει με νέα παιδιά που θέλουν να μάθουν την τέχνη. Ξεκινά η ανοικοδόμηση, η ποιότητα της δουλειάς συνεχώς βελτιώνεται, οι νέοι μαστόροι ωριμάζουν, οι κατασκευές είναι πιο απαιτητικές, σε αντίθεση με τις επιταγές των νέων καιρών. Ο Ανδρέας Ρήγος έχει πολύτιμους συνεργάτες τους παλιούς μαστόρους. Ένας απ' αυτούς είναι ο Γεώργιος Πάσουλας από την Νάξο που εξελίσσεται σε αρχιτεχνίτη. Ο Γεώργιος Πάσουλας έχει έλθει παιδί στο μαγαζί πριν από τον πόλεμο και διακρίνεται γρήγορα για την εργατικότητα, το ταλέντο και το ήθος του . Ο Ανδρέας Ρήγος είναι αυτοδίδακτος στο σχέδιο, ξέρει να σκιτσάρει, να σχεδιάζει, «έχει χέρι» που λένε. Τον μαθαίνει σχέδιο, υπάρχει άλλωστε σχεδιαστήριο στο μαγαζί. Οι δυο τους πλέον σχεδιάζουν τις κατασκευές, από το σκίτσο μέχρι την κλί-

μακα 1:1, τόσο την μορφολογία, (δηλαδή αυτό που λέμε *πατρόν*) όσο και το κατασκευαστικό. Από τους μικρούς που ξεκίνησαν μεταπολεμικά, ξεχωρίζει ο Κωνσταντίνος Ζαμπάρας, από χωριό κοντά στο Αγρίνιο, ο οποίος γίνεται ταλαντούχος τεχνίτης του μετάλλου. Κάθε μάστορας έχει τα δικά του εργαλεία και ο καλός τεχνίτης έχει συναισθηματική σχέση με αυτά, χώρια που έχει κατασκευάσει και δικά του για τις δύσκολες, ξεχωριστές εργασίες. Το σφυρί και το αμμόνι είναι πάντα δύο από τα βασικά εργαλεία χειρός. Τα κτυπήματα θέλουν τέχνη και ρυθμό, αλλιώς κάνουν ζημιά. Πολλές φορές ακούγονταν ταυτόχρονα σφυριές που συναγωνίζονταν μεταξύ τους σε ταχύτητα, ρυθμό, τέχνη.

Οι αρχιτέκτονες καθώς και οι ιδιώτες εμπιστεύονται πλήρως τον Ανδρέα Ρήγο. Διάσημοι και μη αρχιτέκτονες υπήρξαν πελάτες του. Του δίνουν την ιδέα ή την επιθυμία τους και του τα αναθέτουν όλα εν λευκώ. Μεταξύ αυτών οι Πικιώνης, Μάρθας, Κωνσταντινίδης, Ορλάνδος, Νομικός, Ρίζος, Παπαγιάννης Φωτιάδης, Καψαμπέλης, Μουνδρούβαλης και άλλοι. Λέει ο Ανδρέας Ρήγος σε συνέντευξή του το 1990 στον Αλέκο Φλωράκη: «…μπήκα τώρα και στον ορείχαλκο, με ήξεραν όλοι, δεν είχα ανάγκη δηλαδή να πάω δείγμα στον Αρχιτέκτονα, να του πώ 'για δες τι δουλειά κάνω', είχα πιά επιβληθεί»[2].

Το 1957 η επιχείρηση μετακομίζει και εγκαθίσταται στους Αμπελοκήπους, οδός Αναστασίου Τσόχα, απέναντι από την θύρα 10 του γηπέδου του Παναθηναϊκού, στα λεγόμενα 'προσφυγικά'. Το κτίσμα είναι ένα παλαιό ταπητουργείο, πέτρινο, χωρίς κολώνες ενδιάμεσα και με φωταγωγούς. Εκεί δουλεύουν τώρα 25 τεχνίτες και βοηθοί. Το ωράριο της εποχής είναι ζόρικο: δουλειά από το πρωί, μετά το μεσημεριανό φαγητό διάλειμμα μέχρι τις πέντε το απόγευμα και κατόπιν δουλειά μέχρι τις οκτώ το βράδυ. Τα σπίτια τους είναι μακριά, οι συγκοινωνίες με τα λεωφορεία μία περιπέτεια. Έτσι όλοι, από το αφεντικό μέχρι τον παραγιό, μένουν όλοι την ημέρα στο μαγαζί, δηλαδή τον περισσότερο χρόνο της επαγγελματικής τους ζωής τον περνούν στη δουλειά. Στο μεσημεριανό διάλειμμα τα μαστόρια παίζουν μπάλα εκεί μπροστά στην αλάνα. Έρχονται κι' απ' τη γειτονιά νεαροί και συμμετέχουν. Είναι και ένας πιτσιρικάς που παίζει ήδη στην *Άμυνα Αμπελοκήπων*. Τον λένε Μίμη Δομάζο.

Ο μηχανολογικός εξοπλισμός εκσυγχρονίζεται: Αντικαθίστανται όλα τα παλαιά μηχανήματα με νέας τεχνολογίας αυτόνομης ηλεκτροκίνησης, προστίθενται φρέζα και τόρνος, οργανώνεται σχεδιαστήριο, κατασκευάζονται εξ' αρχής στο μαγαζί βοηθητικά χειροκίνητα μηχανήματα, *καλίμπρες*, *καλούπια*, το δε *καμίνι* είναι σε πρώτη ζήτηση. Τα νέα εργαλεία και μηχανήματα δίνουν τη δυνατότητα κατασκευής εξελιγμένων ή και νέων προϊόντων καθώς και νέων μορφών. Το κατασκευαστικό επίπεδο είναι της τάξεως μηχανουργείου. Το

2. Αλ. Φλωράκης, *Τα Γύφτικα της Οξωμεριάς Τήνου, σιδηρουργεία και σιδηρουργοί στον 19ο και 20ό αιώνα*, Αδελφότης των Τηνίων, εν Αθήναις, Αθήνα 2013, 37.

μορφολογικό – καλλιτεχνικό αντλεί απ' ευθείας από την τηνιακή παράδοση της μαρμαροτεχνίας αλλά και από τα σύγχρονα ρεύματα που είναι αισθητά στην ανοικοδομούμενη και ραγδαία εκσυγχρονιζόμενη πρωτεύουσα. Μοτίβα κλασσικιστικά, γαλλικού ακαδημαϊσμού, πιο λίγα του γερμανικού ορθολογισμού, βυζαντινής παράδοσης, όλα αυτά σε ελεύθερες συνθέσεις που ενσωματώνουν την καλλιτεχνία με γνωστές ή και άγνωστες επινοήσεις της μεταλλοτεχνίας. Στα εκκλησιαστικά έργα κυριαρχούν τα βυζαντινά μοτίβα. Η παράδοση των τύπων και μορφών είναι πολύ ισχυρή στα εκκλησιαστικά αντικείμενα και ίσως μοναδική προϋπόθεση αναγνωρισιμότητας και ταύτισης. Ενώ κατά τη δεκαετία του '50 ο Ανδρέας Ρήγος εμφανίζει στα εκκλησιαστικά μεγαλύτερη ελευθερία και ενσωμάτωση ευρωπαϊκών στοιχείων και μορφών του προηγούμενου αιώνα, κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες επικεντρώνεται σε μοτίβα βυζαντινής προέλευσης σε ελεύθερη σύνθεση. Όσο οι τεχνικές δυσκολίες μιας κατασκευής επιλύονται, τόσο η τεχνογνωσία και η πείρα αυξάνουν. Καινοτόμες ευρηματικές λύσεις και τεχνικές εφευρέσεις συντελούν ώστε πολλά έργα να είναι αδύνατον να κατασκευαστούν από άλλα εργαστήρια. Μερικές φορές επιλέγονται σχέδια και μοτίβα τέτοια, ώστε να απασχολούν, ει δυνατόν, όλες τις ειδικότητες του μαγαζιού. Παρ' όλο που η χειροτεχνία δίνει την δυνατότητα της ποικιλίας ενάντια στην τυποποίηση, είναι ευπρόσδεκτη η δυνατότητα παραγωγής εξαρτημάτων που να μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε διαφορετικά έργα. Υπάρχει πάντα η προσπάθεια εξορθολογισμού μιας χειροποίητης κατασκευής για τον απλούστατο λόγο της συγκράτησης του κόστους στα πλαίσια του ανταγωνισμού. Προϋπόθεση όλων αυτών είναι όμως είναι η τήρηση της υψηλής ποιότητος. Δουλεύονται όλα τα μέταλλα και κράμματα: σίδηρος, μαντέμι, χάλυβας, ανοξείδωτος χάλυβας, ορείχαλκος, χαλκός. Σχεδιάζει νέα ορειχάλκινα προφίλ και συνεργάζεται στενά με την *Βιοχάλκο,* η οποία τα παράγει. Τα προφίλ διατίθενται στο εμπόριο και ορισμένα από αυτά είναι στην αγορά ακόμη και σήμερα.

Κάθε υλικό έχει τις ιδιαιτερότητές του. Ο σίδηρος είναι μαλακός, ο χάλυβας σκληρός, το μαντέμι δεν κολλιέται, ο ορείχαλκος είναι τζαναμπέτης, ιδιότροπος, κάνει ό,τι θέλει. Οι συνδεσμολογίες είναι οι παραδοσιακές και έχουν ηλικία χιλιάδων ετών. Είναι τα καρφιά και τα μόρσα που απαιτούν ακρίβεια και τέχνη. Ο Ανδρέας Ρήγος απαιτούσε κατασκευαστική ακρίβεια «της τάξεως χιλιοστού», όπως έλεγε. Οι μοντέρνες συγκολλήσεις είναι επίσης άψογα φινιρισμένες. Τα άριστα φινιρίσματα φθάνουν πολλές φορές να αποτελούν το 50% του κόστους. Επινοούν τεχνικές φινιρίσματος ακόμα και με τη χρήση λεπτών εργαλείων που χρησιμοποιούνται στην κατεργασία κοσμημάτων. Ο καλός μάστορας ξέρει να δουλεύει και άλλα υλικά, όχι μόνο τα μέταλλα. Οι κατασκευές δέχονται την τελική βαφή στο μαγαζί, χρησιμοποιούνται σκόνες, λάδια και βερνίκια, μέχρι και χρώματα ζωγραφικής της *Talens.* Φτιάχνονται δαπανηρές

πατίνες, τα λούστρα είναι φυτικά, όχι χημικά, όπως στα παλιά έπιπλα. «Μην αφήνεις να βάζει χέρι ένας ξένος στη δουλειά σου, ούτε ο μπογιατζής», έλεγε ο Ανδρέας Ρήγος.

Οι καιροί αλλάζουν. Νέα επαγγέλματα παρουσιάζονται, κάποια απ' τα παλιά πεθαίνουν. Στις μεταλλικές κατασκευές των οικοδομών το αλουμίνιο αρχίζει σιγά-σιγά να αντικαθιστά το σίδερο. Στην μορφή που παρουσιάστηκε, είναι υλικό χωρίς πλαστικότητα, φτωχότερο αισθητικά αλλά με πολλά τεχνικά πλεονεκτήματα. Ελαφρό, ανθεκτικό στη σκουριά, μαλακό, ευκολοκατέργαστο και το κυριότερο: προσφέρεται σε έτοιμα προφίλ. Δεν απαιτεί τέχνη, παρά μόνο τεχνική η χρησιμοποίησή του. Και τελικά οι κατασκευές του είναι φθηνότερες από τις κατασκευές του σιδήρου, εκείνες με τα περίφημα γαλλικά προφίλ του μεσοπολέμου, με τα οποία ήταν εξοπλισμένα τα κτίρια του *Bauhaus* ανά την Ευρώπη. «Τα αλουμίνια σκοτώνουν την τέχνη» έλεγε ο Ανδρέας Ρήγος, «δεν τα θέλω».

Γιατί σκοτώνουν την τέχνη; Γιατί σου προσφέρουν έτοιμο το προφίλ, εκείνο που έπρεπε να φτιάξεις χρησιμοποιώντας απλές βέργες μετάλλου, συνδυάζοντας διάφορες διατομές, ενώνοντάς τες με σκέψη, κόπο, ακρίβεια, αποτελεσματικότητα, αισθητική. Είχες την δυνατότητα τότε, αν μπορούσες, να σχεδιάσεις και να επινοήσεις ένα δικό σου προφίλ, ταιριάζοντάς το στο κτίριο, στον τόπο. Η επινόηση και η σκέψη μετατίθενται πλέον στη βιομηχανία παραγωγής προφίλ αλουμινίου. Όμως για τα τεράστια, καμπύλα, συρόμενα κουφώματα αλουμινίου στην οικία Α. Καρέλλα στο Καβούρι που σχεδίασε ο αρχιτέκτων Κ. Καψαμπέλης στη δεκαετία του '60, δεν υπήρχε λύση στα έτοιμα προφίλ, ούτε από το εξωτερικό. Στο εργαστήριο του Ανδρέα Ρήγου επιστρατεύτηκαν σκέψη, πείρα, εφευρετικότητα, επιμονή, υπομονή, αγάπη προς το αντικείμενο: Σχεδιάστηκαν ειδικά χειροποίητα σύνθετα προφίλ αλουμινίου με δυνατότητα καμπύλωσης που διαμορφώθηκαν με μηχάνημα που κατασκεύασαν στο μαγαζί ειδικά για τον σκοπό αυτό. Τα καμπύλα κρύσταλλα ήλθαν απ' το Βέλγιο, παντρεύτηκαν με τα αλουμίνια και το σύνολο λειτούργησε θαυμάσια.

Σε αυτήν την δεύτερη περίοδο της κατασκευαστικής δραστηριότητας φτιάχτηκαν τα σπουδαιότερα έργα και εκείνα που καθιέρωσαν τον Ανδρέα Ρήγο ως το πρώτο όνομα στην Ελλάδα. Ενδεικτικά αναφέρονται στον τομέα των κοσμικών έργων: η ορειχάλκινη θύρα του Μεγάρου της *Αρχαιολογικής Εταιρείας* στην οδό Πανεπιστημίου, όλος ο μεταλλικός εξοπλισμός του ξενοδοχείου *Μεγάλη Βρεττανία* στην πλατεία Συντάγματος (έργο επέκτασης κατά την δεκαετία του '50), η περίφημη σκάλα του κτιρίου, όπου φωτογραφίζονταν για τα περιοδικά μόδας όλα τα μοντέλα κατά την δεκαετία του '60, οι περιστρεφόμενες θύρες του *Μεγάρου Μποδοσάκη* επί της λεωφόρου Αμαλίας, από ορείχαλκο και χαλκό, οι μεταλλικές κατασκευές του *Πόρτο Καράς* στη Χαλκιδική και του *Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών*, μεταλλικά έπιπλα και εξοπλισμός των

κομμωτηρίων *Άγγελος* της οδού Αμαλίας και της οδού Ακαδημίας και Ομήρου και έργα στο *Πρώτο Νεκροταφείο Αθηνών*.

Ειδικά στην κατηγορία των εκκλησιαστικών έργων, ο κατάλογος είναι μακρύς. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Τις μνημειώδεις θύρες της *Αγίας Τριάδας Πειραιώς*, εξ ολοκλήρου από ορείχαλκο, τη *Μονή Πετράκη*, τη *Ζωοδόχο Πηγή* οδού Ακαδημίας, τον *Άγιο Παντελεήμονα Αχαρνών*, το παρεκκλήσιο του *Αγίου Ελευθερίου* δίπλα στη Μητρόπολη, την *Αγία Φιλοθέη*, τον *Άγιο Γεώργιο Λυκαβηττού*, τη *Μονή Πεντέλης*, τον *Άγιο Νικόλαο Χαλκίδος*, το *Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου*, τον *Άγιο Ιωάννη τον Ρώσσο*, και διάφορα οικογενειακά ταφικά μνημεία. Επίσης εκτός της Αττικής, έργα του εργαστηρίου υπάρχουν στην Κόρινθο, την Πάτρα, το Αγρίνιο, τη Λαμία, την Εύβοια, τη Χαλκιδική, τη Μήλο, την Άνδρο, την Τήνο κλπ.

Τελικά η αξιολόγηση από αρχιτέκτονες και ειδικούς πως το μαγαζί του Ανδρέα Ρήγου ήταν το καλύτερο του είδους του ήταν γενική. Ποιο ήταν το μυστικό της φήμης του; Ας δούμε τι γράφει ο Κώστας Αλεξόπουλος γι' αυτό[3]:

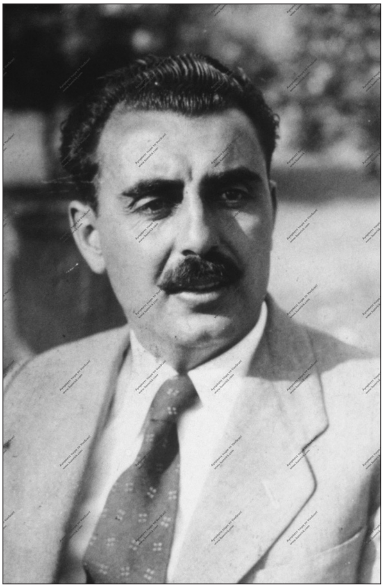
> *Η γενικότερη καλλιέργεια του Ανδρέα Ρήγου. Η ανεπτυγμένη αισθητική του αντίληψη. Η αίσθηση του μέτρου και του ρυθμού στην επιλογή του υλικού, των διατομών και του όλου σχεδίου. Τέλεια γνώση της τεχνικής του μετάλλου, σχεδιασμός, άψογη εκτέλεση. Μα πάνω απ' όλα ήταν συνεχιστής μιάς παράδοσης στο σίδερο τεσσάρων γενιών, από πατέρα, πάππο, προσπάππο και πιο πέρα και είχε το ίδιο τηνιακό μεράκι που τον έτρωγε. Το ίδιο τηνιακό μεράκι, που έκανε ονομαστά τα έργα των Τηνιακών μαρμαράδων και τους περιστεριώνες των κτιστάδων μας. Αυτό το μεράκι που στέκεται στον καλλιτέχνη επαγγελματία, πάνω από το κέρδος που προσδοκεί απ' τη δουλειά. Σε μια αντίληψη αντιεπαγγελματική θα' λεγα, ιδίως με τα σημερινά κριτήρια. Δηλαδή το έργο πάνω απ' όλα. Το έργο για το έργο, όχι το έργο για το χρήμα.*

Και από ποια παράδοση προέρχεται αυτή η καλλιέργεια και η αντίληψη του μέτρου και της αισθητικής; Θέλουμε δεν θέλουμε, ξαναγυρίζουμε από εκεί που ξεκινήσαμε, δηλαδή στην Τήνο. Το μάρμαρο έχει ιστορία χιλιάδων ετών, ταυτίζεται με τα αρχαία ελληνικά μνημεία. Το μάρμαρο είναι σκληρό, βαρύ, δύσκολο στην κατεργασία. Το λάθος δεν διορθώνεται, το κομμάτι αχρηστεύεται. Υποχρεώνεσαι να μην κάνεις λάθος. Το μάρμαρο θέλει γνώση, επιμονή, υπομονή, πειθαρχία και μυϊκή δύναμη. Κατά τον 19ο αιώνα τηνιακοί μαστόροι του

3. Κ. Αλεξόπουλος, «Ανδρέας Ι. Ρήγος: 'Μεταλλικαί Κατασκευαί'», Ανάτυπο από τα Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης της Εταιρείας Τηνιακών Μελετών *Τήνος, Έξω Μέρη* 18-20 Αυγούστου 1999, 186.

μαρμάρου αναλαμβάνουν μνημειακά δημόσια έργα στην πρωτεύουσα, την Αθήνα: *Ζάππειο*, *Εθνική Βιβλιοθήκη*, *Ακαδημία*, *Πανεπιστήμιο*, *Αρχαιολογικό Μουσείο*, πρόπυλο Μεγάρου *Αρχαιολογικής εταιρείας* κλπ. Επίσης και στα Βαλκάνια: *I.N. Αλεξάντερ Νιέφσκι* στη Σόφια, έργα στη Βραΐλα και στο Γαλάτσι της Ρουμανίας. Είναι αυτοδίδακτοι, ξέρουν σχέδιο, φτιάχνουν τις φόρμες (*πατρόν*) σε φυσικό μέγεθος, γνωρίζουν ρυθμούς, κλασσικούς κανόνες, αρχαίες μορφές, έχουν μέτρο, είναι άσσοι στις αναλογίες ξέρουν τι και πώς ‘αρμόζει’, με την αρχαιοελληνική έννοια της λέξης. Μεταφέρουν την αρχαία παράδοση, τις ενετικές επιδράσεις, την εμπειρία από τη νεοσύστατη πρωτεύουσα, αλλά και από τις ακμάζουσες πόλεις των Βαλκανίων και παράγουν στην Τήνο πολιτισμό. Στο χωριό Πύργος και στα λατομεία της γύρω περιοχής δεν σταματούν να δουλεύουν το μάρμαρο και την πέτρα. Είναι άραγε τυχαίο το ότι σχεδόν όλοι οι παγκοσμίως διάσημοι Έλληνες καλλιτέχνες, ζωγράφοι και γλύπτες, του δευτέρου ημίσεως του 19ου αιώνα και μέχρι τα μέσα του εικοστού, κατάγονται από τον Πύργο και τα Υστέρνια της Τήνου; Λύτρας, Γύζης, Φιλιππότης, Φυτάλης, Βιτάλης, Χαλεπάς, Σώχος, Καπαριάς, Μαλακατές, Λαμέρας, Γαΐτης κι’ άλλοι. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του ’50, μερικοί τηνιακοί πατριώτες και εραστές της Τέχνης οργάνωσαν και ίδρυσαν τη *Μέση Σχολή Καλών Τεχνών Πύργου Τήνου*, η οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα την παράδοση της μαρμαροτεχνίας και χρηματοδοτείται αποκλειστικά από το *Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας Τήνου*. Ευτυχώς, διότι από τη Σχολή αυτή, τη μοναδική στην Ελλάδα, βγήκαν οι μαστόροι που πραγματοποίησαν τις πρόσφατες αναστυλώσεις των Μνημείων της Ακροπόλεως.

Ο Ανδρέας Ρήγος μας άφησε κληρονομιά τα έργα του, τον τρόπο σκέψης του, την πράξη του, μέρος της ιστορίας της μεταλλοτεχνίας, της Τήνου, της Ελλάδας. Με τον Ανδρέα Ρήγο τελείωσε μία εποχή.



Εικ. 1.
Ανδρέας Ρήγος,
τέλος δεκαετίας του '30.
Αρχείο ΕΙΚ.1



Εικ. 2.
Α′ Νεκροταφείο
Αθηνών,
Πρόπυλο (1966).
Αρχάγγελοι
«της Τελευταίας Πύλης»
(φωτ. Ιάκωβος Ρήγος
2015).
Αρχείο ΕΙΚ.2





Εικ. 3. Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, οικογενειακός τάφος Ε. Π. Νομικού (1982). Ορειχάλκινη θύρα (φωτ. ΙάκωβοςΡήγος 2015).
Αρχείο ΕΙΚ.3 + ΕΙΚ.3Β





Εικ. 4. Ι.Ν. Αγίας Φιλοθέης, Πρόπυλο. Λεπτομέρειες θύρας εισόδου από σίδηρο (1954) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2015).
Αρχείο ΕΙΚ.4Α+ ΕΙΚ.4Β



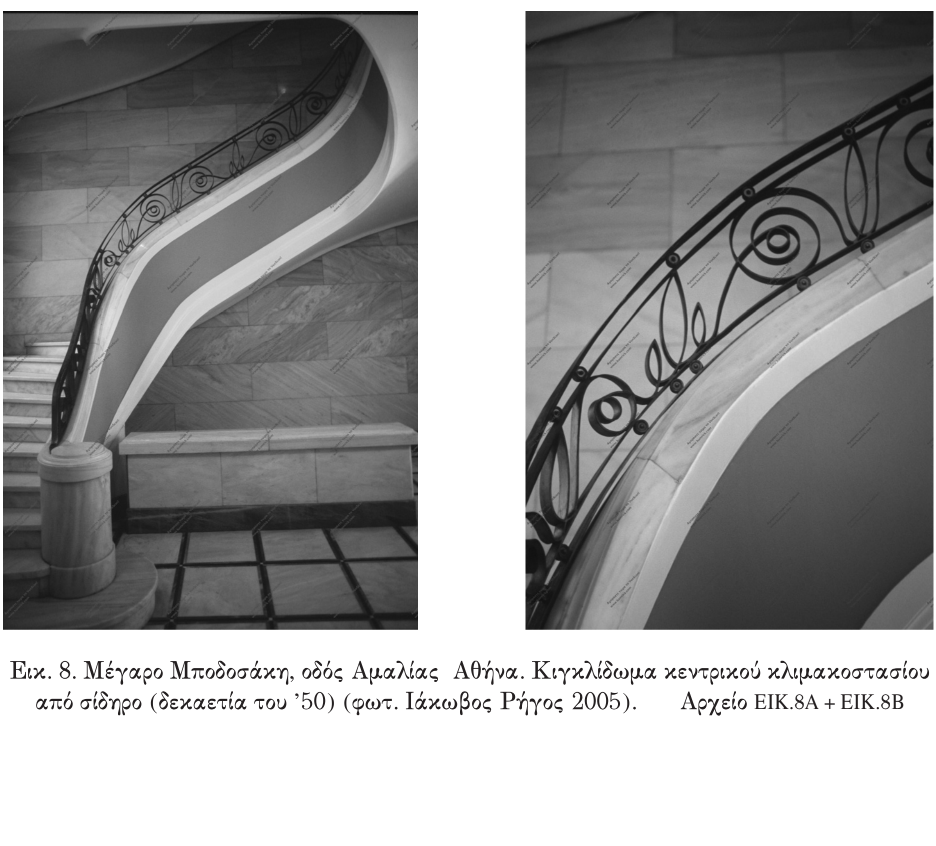
Εικ. 5. Ι.Ν. Αγίας Τριάδος Πειραιώς. Φανάρια εξωτ. Χώρου από σίδηρο (1964) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2015). Αρχείο ΕΙΚ.5Α + ΕΙΚ.5Β



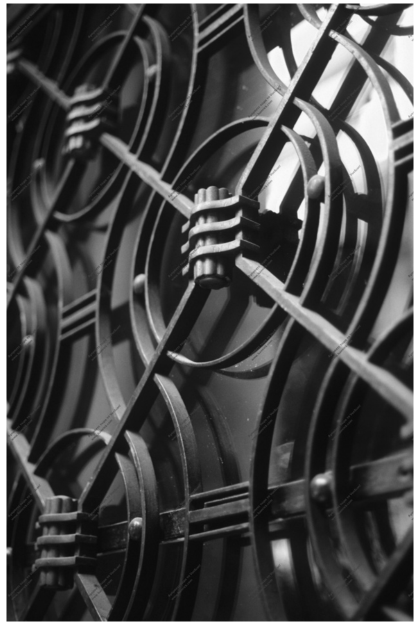
Εικ. 6. Ι.Ν. Αγίας Τριάδος Αδάμαντος Μήλου(12^{ος} - 13^{ος} αιώνας). Κεντρικός πολυέλαιος από σίδηρο (1978) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2014). Αρχείο ΕΙΚ.6



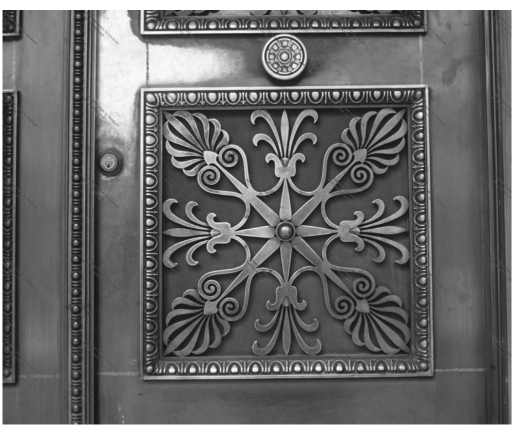
Εικ. 7. Μέγαρο Μποδοσάκη, οδός Αμαλίας, Αθήνα. Περιστρεφόμενες θύρες από ορείχαλκο και χαλκό (δεκαετία του '50) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2005). Αρχείο ΕΙΚ.7Α + ΕΙΚ.7Β



Εικ. 8. Μέγαρο Μποδοσάκη, οδός Αμαλίας Αθήνα. Κιγκλίδωμα κεντρικού κλιμακοστασίου από σίδηρο (δεκαετία του '50) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2005). Αρχείο ΕΙΚ.8Α + ΕΙΚ.8Β

Εικ. 9. Οικία Βούλγαρη, οδός Πιπίνου και Επτανήσου. Αθήνα (1938). Θύρα κυρίας εισόδου από σίδηρο και χαλκό (1938). (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2005). Αρχείο ΕΙΚ.10Α + ΕΙΚ.10Β




Εικ. 10. Μέγαρο της Αρχαιολογικής Εταιρείας, οδός Πανεπιστημίου, Αθήνα. Θύρα κυρίας εισόδου από ορείχαλκο, λεπτομέρεια (1956) (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2004). Αρχείο ΕΙΚ 11Α + ΕΙΚ 11Β





Εικ. 11. Ι.Ν. Αγίας Τριάδος Πειραιώς. Θύρες δυτικής, βορείου και νοτίου πλευράς από ορείχαλκο (1963). Λεπτομέρεια (φωτ. Ιάκωβος Ρήγος 2015). Αρχείο ΕΙΚ.12Α + ΕΙΚ.12Β

ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

Α. Καμάρα, Χρ. Καρύδης, Αλεξ. Κωνσταντά

ΨΗΦΙΟΠΟΙΩΝΤΑΣ "ΞΕΧΑΣΜΕΝΟΥΣ" ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΘΗΣΑΥΡΟΥΣ: ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ MoCaCu

(Portable Unit for the Protection, Documentation and Conservation of Movable Cultural Heritage in Remote Areas of Greece)

Το πρόγραμμα MoCaCu και η φιλοσοφία του

Τον Ιούλιο του 2013 συστάθηκε υπό την αιγίδα του Εργαστηρίου Αρχαιομετρίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και με αρχική χορηγία της Ελβετικής Ομοσπονδιακής Διεύθυνσης Πολιτισμού η Φορητή Μονάδα για την Προστασία, Ανάλυση, Τεκμηρίωση και Συντήρηση Κινητών Μνημείων Πολιτιστικής Κληρονομιάς σε δυσπρόσιτες περιοχές της Ελλάδας (MoCaCu). Η μονάδα αποτελεί στην ουσία ένα καινοτόμο, διεπιστημονικό πρόγραμμα που στόχο έχει να προστατεύσει και να τεκμηριώσει αντικείμενα αρχαιολογικού, καλλιτεχνικού και ιστορικού ενδιαφέροντος, και μάλιστα συνηθέστερα αντικείμενα μεταγενέστερα του 1830, πολλά από τα οποία βρίσκονται ακόμη σε λειτουργική χρήση.

Η ιδέα για μια τέτοια μονάδα γεννήθηκε το 2012, στη διάρκεια ενός συνεδρίου του ICORP-Heritage at Risk στο πανεπιστήμιο Yıldız της Κωνσταντινούπολης. Παρακολουθώντας αποστολές διάσωσης και προστασίας από όλον τον κόσμο, συνειδητοποιήσαμε ότι στην Ελλάδα δεν υπήρχε, τότε τουλάχιστον, μια επανδρωμένη ομάδα δράσης σε δυσπρόσιτες περιοχές και εκπαιδευμένη να δρα σε δύσκολες συνθήκες. Οι άοκνες προσπάθειες του Υπουργείου Πολιτισμού για τη διάσωση του πολιτιστικού μας πλούτου δεν επαρκούν για τον τεράστιο όγκο των αντικειμένων, ειδικά των εκκλησιαστικών και μοναστικών καθιδρυμάτων στην ελληνική περιφέρεια. Για το λόγο αυτό σημαντικό ρόλο μπορούν να παίξουν και οργανισμοί ή ομάδες που διαθέτουν επιστημονική τεκμηρίωση, λειτουργούν στη βάση του εθελοντισμού και συμπεριλαμβάνουν συχνά και τις τοπικές κοινωνίες στην προσπάθειά τους. Στα τρία αυτά στοιχεία εδράζεται και η φιλοσοφία του MoCaCu, το οποίο επιπλέον επιδίωξε από την αρχή να έχει μια ολοκληρωμένη αντιμετώπιση του θέματος της τεκμηρίωσης και της συντήρησης, με έμφαση στη διεπιστημονικότητα. Η ομάδα έργου του προγράμματος περιλαμβάνει επιστήμονες του τομέα των αρχαιοϋλικών, ειδικούς συντηρητές

και δύο ελληνικές ΜΜΕ με εμπειρία στον τομέα της ψηφιακής τεκμηρίωσης και ανάδειξης πολιτιστικής κληρονομιάς. Ακολουθεί μια ολοκληρωμένη μεθοδολογία, που περιλαμβάνει την εκτίμηση των αναγκών και της κατάστασης διατήρησης των αντικειμένων, τις φυσικοχημικές αναλύσεις για την ταυτοποίηση των κατασκευαστικών υλικών[1], τη συλλογή και ταξινόμηση ιστορικής και αρχαιολογικής πληροφορίας τόσο για τα ίδια τα αντικείμενα, όσο και για το περιβάλλον τους, την επεμβατική και προληπτική συντήρηση[2] των αντικειμένων και, τέλος, την ψηφιοποίηση τόσο των ίδιων των αντικειμένων όσο και όλων των σχετικών πληροφοριών που συγκεντρώνονται στο πλαίσιο του έργου. Κάθε βήμα καταγράφεται και το πληροφοριακό υλικό συγκεντρώνεται σε ηλεκτρονική βάση δεδομένων, που ακολουθεί ευρωπαϊκά πρότυπα, ενώ μέρος των πληροφοριών προβάλλεται μέσω ενημερωμένου δικτυακού τόπου σε δύο γλώσσες, Ελληνικά και Αγγλικά (www.onsitepreservation.eu).

Τον επιστημονικό συντονισμό της ομάδας έχει αναλάβει ο Δρ. Νικόλαος Ζαχαριάς, αναπληρωτής καθηγητής και επικεφαλής του εργαστηρίου αρχαιομετρίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, τις εργασίες συντήρησης συντονίζουν η Δρ. Ελένη Κουλουμπή, επιστήμων συντήρησης του εργαστηρίου φυσικοχημικών της Εθνικής Πινακοθήκης, και ο Δρ. Χρ. Καρύδης, διδάσκων στα Α.ΤΕΙ Ιονίων Νήσων, ενώ οι συντηρητές μέλη της ομάδας περιλαμβάνουν τους: Καλλιόπη Παπακωνσταντίνου, Ευάγγελο Σιώκο, Αλέξανδρο Φλώρο και Αλέξανδρο Κωνσταντά.

Υπεύθυνη για την ιστορική και ανθρωπολογική έρευνα και για την αρχαιολογική τεκμηρίωση είναι η ιστορικός Δρ. Αφροδίτη Καμάρα, ενώ υπεύθυνος της εταιρίας Διάδρασις που έχει αναλάβει από τεχνικής άποψης την ψηφιοποίηση και την ψηφιακή ανάδειξη των αντικειμένων είναι ο κ. Γιάννης Λαδάς.

Η αποστολή στον Ταΰγετο

Η πρώτη μας αποστολή υλοποιήθηκε το 2013-14, στην απομακρυσμένη ορεινή περιοχή της Αλαγονίας στη Μεσσηνία, στις υπώρειες του Ταϋγέτου. Με τη συνεργασία της 26ης ΕΒΑ και την υποστήριξη της νυν εφόρου αρχαιοτήτων Μεσσηνίας Δρ. Ευαγγελίας Μηλίτση αλλά και των τοπικών εκκλησιαστικών αρχών, στήθηκαν δύο εργαστήρια συντήρησης, ένα στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου στη Νέδουσα και ένα στο παλιό σχολείο της Αρτεμισίας, που έχει ανακαινισθεί για να λειτουργήσει ως πολιτιστικό κέντρο και βιβλιοθήκη.

---

1. I. Liritzis & N. Zacharias, "Portable XRF for Use in Archaeology", στο: I.Liritzis, N.Zacharias (επιμ.), *XRF Technology and Modern Applications*, Springer-Verlag 2010.

2. Χ. Καρύδης, Ε. Κουλουμπή και Αρ. Σακελλαρίου (επιμ.), *Η Επιστήμη της Προληπτικής Συντήρησης: διατήρηση και διαχείριση συλλογών*, Αθήνα 2013.

Συγκεντρώθηκαν περίπου 35 φορητά έργα εκκλησιαστικής τέχνης, προερχόμενα από τέσσερις ναούς, και συγκεκριμένα από την Αγία Αικατερίνη Νέδουσας (Εικ 1), τον Ταξιάρχη του Λαδά, την Αγία Βαρβάρα Πηγών Αρτεμισίας και την Υπαπαντή Αρτεμισίας. Τα έργα καταγράφηκαν (Εικ. 2), συντηρήθηκαν (Εικ. 3) και τεκμηριώθηκαν, ενώ σε κάποια από αυτά εφαρμόστηκαν φυσικοχημικές τεχνικές αναλύσεων (Εικ. 4), χαρακτηρισμού και απόλυτης χρονολόγησης.

Μικρές ιστορικές αποκαλύψεις

Η έρευνα του MoCaCu έφερε στο φως μερικές ενδιαφέρουσες περιπτώσεις που αφορούσαν σε εκκλησιαστικά αντικείμενα, ενώ μπόρεσε να αναδείξει τη φυσιογνωμία ολόκληρων περιοχών. Από την Αγία Αικατερίνη Νέδουσας προέρχονταν τέσσερα αντιμήνσια, εκ των οποίων το ένα, με χρονολογία 1845 (Εικ. 5), έφερε ως αναθέτη τον Διονυσίο Πύρρο (Εικ. 6). Το λινό αντιμήνσιο με τυπωμένη την παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου ακολουθεί την τυποποιημένη δυτικότροπη αναπαράσταση. Στο κέντρο παριστάνεται ο Χριστός περιβαλλόμενος από τα πρόσωπα του Θρήνου. Επάνω κεντρικά η Αγία Τριάδα και αριστερά και δεξιά η Γέννησις και ο Μυστικός Δείπνος αντίστοιχα. Στις τέσσερις γωνίες οι Ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους. Το κενό της περιμετρικής διακόσμησης καλύπτεται με μικρά διακοσμητικά πλαίσια με τα όργανα του πάθους, με το Ναό του Παναγίου Τάφου, τον Γολγοθά όπως επίσης και με δύο μεγαλύτερες παραστάσεις της Σταύρωσης και της Ανάστασης. Στο κάτω σημείο η επιγραφή: ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΚΥΡΙΕ ΕΝ ΒΑΣΙΛΕΙᾼ ΣΟΥ ΤΟΥ ΔΑΠΑΝΗΣΑΝΤΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΠΥΡΡΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1845.

Ο Πύρρος ήταν μια ιδιαίτερη προσωπικότητα του α' μισού του 19ου αιώνα.[3] Κληρικός, γιατρός και δάσκαλος, έζησε, μορφώθηκε και δίδαξε στην Κωνσταντινούπολη, τη Μικρά Ασία και τη Χίο, ενώ αργότερα μετέβη στην Ιταλία, όπου εργάστηκε ως εφημέριος, και παράλληλα σπούδασε ιατρική και φιλοσοφία στην Παβία, ολοκληρώνοντας, λίγο αργότερα, τις σπουδές του στη Βιέννη. Στη συνέχεια επέστρεψε στην Ελλάδα και έζησε στην Αθήνα από το 1813 ως το 1815 ιδρύοντας το πρώτο επιστημονικό σχολείο με κέντρο βάρους την ιατρική. Κατόπιν επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη, όμως με το ξέσπασμα της επανάστασης του 1821 έφυγε για την Ελλάδα. Με συνεργάτη και συνεταίρο τον Νικήτα Σταματελόπουλο, τον γνωστό μας Νικηταρά ή Τουρκοφάγο, ίδρυ-

3. Βιογραφικά στοιχεία για τον Διονύσιο Πύρρο αναφέρονται, μεταξύ άλλων, στην Αργολική Βιβλιοθήκη [διαδικτυακά, https://argolikivivliothiki.gr, βλ. λ. Πύρρος Διονύσιος ο Θετταλός, τελευταία ανάκτηση 22/9/2016]

σαν ένα εργοστάσιο κατασκευής χάρτου στο Κεφαλάρι της Αργολίδας. Ο Νικηταράς είχε γεννηθεί στη Νέδουσα (παλαιότερα Μεγάλη Αναστάσοβα), όπου βρίσκεται ακόμη το σπίτι του, αν και σε ερειπιώδη κατάσταση. Η αφιέρωση του αντιμηνσίου από τον Πύρρο στην εκκλησία της Αγίας Αικατερίνης, η οποία ξανακτίστηκε περί το 1840, συνδέεται ίσως με την παλαιά φιλία των δύο ανδρών.

Ιδιάζουσας σημασίας ήταν επίσης η ανακάλυψη ενός ρώσικου επιταφίου (Εικ. 7), σε άριστη κατάσταση, ο οποίος χρονολογείται στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα (1874-1914). Ο επιτάφιος με φωτοοξειδωμένο πλέον καφέ- κόκκινο βελούδινο κάμπο διακρίνεται για την συμμετρική τυποποιημένη δομή της παράστασης και την ενσάρκωση δυτικότροπων στοιχείων με έντονο δραματικό χαρακτήρα όπως η λεπτομέρεια στο πρόσωπο της Παναγίας και της Μαγδαληνής για την εποχή κατασκευής του συγκεκριμένου έργου. Περιμετρικά της παράστασης η μεγαλογράμματη κεντητή γνωστή επιγραφή: БЛАГООБРАЗНЫЙ ІОСИФЪ СЪ ДРЕВАСНЕМЪ ПРЕЧИСТОЕ ТЕЛО ТВОЕ ПЛАЩАНИЦЕЮ ЧИСТОЮ ОБВИВЪ И ВОНЯМИ ВО ГРОБЪ НОВЕ (Μετάφραση: Ο ΕΥΣΧΗΜΩΝ ΙΩΣΗΦ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΚΑΘΕΛΩΝ ΤΟ ΑΧΡΑΝΤΟΝ ΣΟΥ ΣΩΜΑ ΣΙΝΔΟΝΙ ΚΑΘΑΡΑ ΕΙΛΗΣΑΣ ΚΑΙ ΑΡΩΜΑΣΙΝ, ΕΝ ΜΝΗΜΑΤΙ ΚΑΙΝΩ ΚΗΔΕΥΣΑΣ ΑΠΕΘΕΤΟ). Στις γωνίες οι τέσσερεις Ευαγγελιστές ενώ μια άμπελος κατασκευασμένη με πεπλατυσμένα μεταλλικά νήματα διακοσμεί περιμετρικά το λειτουργικό ύφασμα. Ο ρώσικος επιτάφιος είναι κατασκευασμένος στην πόλη Ραχμάνοβο της Ρωσίας από το διεθνούς φήμης και πολυβραβευμένο για την ποιότητα τότε εργαστήριο εκκλησιαστικής υφαντουργίας του Γριγκόρι Ιβάνοβιτς Ζαγκλοντίν σύμφωνα με τη μολύβδινη σφραγίδα του εργαστηρίου που είναι τοποθετημένη στο κάτω τμήμα του υφάσματος: Г.И. Заглодин, (Εικ. 8).

Το εργαστήριο εκκλησιαστικής υφαντουργίας του Ζαγκλοντίν (Zaglodin) ήταν οικογενειακή επιχείρηση, η οποία ξεκίνησε το 1860 από τον Ιβάν Προχόροβιτς Ζαγκλοντίν, πατέρα του Γριγκόρι Ιβάνοβιτς. Το 1874 ο Γριγκόρι Ιβάνοβιτς Ζαγκλοντίν χτίζει δικό του εργαστήριο – εργοστάσιο υφαντουργίας στην ίδια πόλη (Ραχμάνοβο) ενώ το 1893, μετά το θάνατο του πατέρα του, περιέρχεται στην δικαιοδοσία του Γριγκόρι Ιβάνοβιτς το 37% της επιχείρησης (Εικ. 9). Το συγκεκριμένο εργαστήριο εκκλησιαστικής υφαντουργίας του είχε βραβευτεί τότε από διεθνείς εκθέσεις, συγκεκριμένα στο Παρίσι το 1889 και στο Νόβγκοροντ της Ρωσίας, το 1896 με ασημένιο μετάλλιο και με χρυσά μετάλλια στο Σικάγο Αμερικής το 1893, στη Στοκχόλμη το 1897 και στο Παρίσι το 1900. Τα εκκλησιαστικά υφάσματα που κατασκεύαζε το εργαστήριο θεωρούνταν πολυτελείας και είχαν υψηλό κόστος για εκείνη την εποχή, άρα η αφιέρωση του επιταφίου στον Ναό θα πρέπει να είχε γίνει από επιφανή κάτοικο του χωριού, ίσως έμπορο με επαφές με τη Ρωσία.

Η τελευταία περίπτωση αφορά σε ένα σύνολο τριών εικόνων που βρέθηκαν αποθηκευμένες στην Υπαπαντή Αρτεμισίας. Εικόνιζαν τον Παντοκράτορα, τον Ιωάννη Βαπτιστή και την Κοίμηση της Θεοτόκου. Οι εικόνες ήταν σχεδόν μαυρισμένες. Ο καθαρισμός και η συντήρησή τους αποκάλυψε όχι μόνον την αισθητική και καλλιτεχνική τους αξία, που υπερβαίνει κατά πολύ αυτήν μιας επαρχιακής τοπικής σχολής, αλλά και το όνομα του αναθέτη τους. Και οι τρεις εικόνες, όπως και μια τέταρτη, η Παναγία των Πάντων Ελπίς, αφιερώθηκαν από τον ιερομόναχο Δανιήλ Παχυγιάννη το 1825. Η περαιτέρω έρευνα αποκάλυψε ότι ο Παχυγιάννης ήταν ηγούμενος της μονής Κούρτζενης κοντά στο χωριό Λαδά. Το 1833 ο βασιλιάς Όθωνας διέταξε το κλείσιμο των μοναστηριών (πλην ελαχίστων) και την παράδοση των κειμηλίων τους στο κράτος.[4]

Ο Παχυγιάννης κατόρθωσε να σώσει τρεις εικόνες, του Παντοκράτορα, του Βαπτιστή και της Κοίμησης της Θεοτόκου, τις οποίες μετέφερε στη Μονή Μαρδακίου, που παρέμενε ανοιχτή. Πρόκειται για τις ίδιες εικόνες που ανακαλύψαμε κι εμείς και οι οποίες γοητεύουν το θεατή με την πλαστικότητα των μορφών, τα έντονα χρώματα και τις λεπτά αποδοσμένες λεπτομέρειες. Αν πράγματι οι εικόνες αυτές φιλοτεχνήθηκαν το 1825, μεσούσης της Επανάστασης, αξίζει να ερευνηθεί περαιτέρω η ιστορία τους και να ανιχνευθεί ο δημιουργός τους, που ενδέχεται (αν και δεν έχουμε επαρκείς ενδείξεις) να ήταν ο ίδιος ο Παχυγιάννης. Στην περίπτωση αυτή έχουμε να κάνουμε με μια ιδιαίτερη προσωπικότητα. Η έρευνα βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη στον τομέα αυτό. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Εφορεία Αρχαιοτήτων Μεσσηνίας, μετά την αποκάλυψη της αξίας των εικόνων αυτών, έσπευσε να τις μεταφέρει σε κεντρικά αποθετήρια στην Καλαμάτα για την καλύτερη προστασία και την εφαρμογή μέτρων προληπτικής συντήρησης.

Οι γενικές εργασίες προληπτικής και επεμβατικής συντήρησης των κειμηλίων ήταν η αρχική καταγραφή της παθολογίας των φθορών των έργων, η απεντόμωση των ξύλινων τεχνουργημάτων όπως και η στερέωση των ζωγραφικών επιφανειών, των υφασμάτων, των ξύλινων και μεταλλικών αντικειμένων. Δεν πραγματοποιήθηκε πλήρης συντήρηση σε όλα τα έργα διότι αυτό δεν ήταν εφικτό λόγω των χρονικών πλαισίων. Η πλήρης συντήρηση εφαρμόστηκε στα πιο σημαντικά ιστορικά αντικείμενα των Ναών ενώ στα υπόλοιπα πραγματοποιήθηκαν σωστικές επεμβάσεις (μηχανικοί καθαρισμοί, στερεώσεις κ.α.) και φυσικοχημικές τεχνικές για την ταυτοποίηση των κατασκευαστικών υλικών τους.

4. Γ.Ι. Πετράκος, *Τόποι Γαλήνης και Ηρεμίας*, Καλαμάτα 2012

Τα επόμενα βήματα

Η ανάδειξη αυτών των συλλογών, αλλά και των μνημείων από τα οποία προέρχονται αποτελούν ένα βήμα για την ανάδειξη και αειφόρο ανάπτυξη των ίδιων των ορεινών και απομακρυσμένων περιοχών, καθώς έτσι η πολιτιστική (αλλά και η φυσική) κληρονομιά των περιοχών αυτών γίνεται ευρύτερα γνωστή στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Φιλοδοξία μας είναι το MoCaCu να επεκταθεί και πέρα από τα κινητά μνημεία και, σε συνεργασία με τους φορείς του ΥΠΠΟ, να συμπεριλάβει τη συντήρηση, τη προληπτική συντήρηση και ψηφιοποίηση και των ίδιων των μνημείων, με στόχο την ολοκληρωμένη ψηφιακή χαρτογράφηση του πολιτιστικού αποθέματος των ορεινών περιοχών,[5] κάτι που θα διευκολύνει, πιστεύουμε, τόσο τις μελέτες διαχείρισής τους, όσο και την αξιοποίησή τους στα πλαίσια του προσκυνηματικού ή εναλλακτικού τουρισμού.

Ευχαριστίες

Στον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Μεσσηνίας κ.κ. Χρυσόστομο για την χορήγηση άδειας επίσκεψης αλλά και τους ιερείς της Μητρόπολης για την αμέριστη φιλοξενία και ζήλο που έδειξαν για την συγκεκριμένη μελέτη.

Στους συντηρητές της ομάδας Δρ. Ελ. Κουλουμπή, Αλ. Φλώρο, Ευ. Σιώκο, Κ. Παπακωνσταντίνου.

Στον επικεφαλής του Εργαστηρίου Αρχαιομετρίας Καθηγητή του Παν/μίου Πελοποννήσου Ν. Ζαχαριά και στους συνεργάτες του εργαστηρίου Ε. Παλαμάρα και Γ. Μαλαπέρδα, καθώς και στη φοιτήτρια Μ. Δενδροπούλου και στον Γ. Οικονομόπουλο, που κάλυψαν φωτογραφικά τις δύο φάσεις της αποστολής.

Τέλος, στους εθελοντές τελειόφοιτους φοιτητές του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτιστικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου Μαρία Αρβανίτη, Κων/να Γεωργουλιά, Μαρία Σταυροπούλου, Μαρία Σπυρέα, Πέτρο Κωτσιάρη, Δήμητρα Λιόλιου-Αθανασοπούλου, Δήμητρα Γιαλαμά, Βασιλική Ανεβλαβή, Φώτη Μπίτσικα, Βασιλική Μητροκόλια, Σοφία Βασιλοπούλου και Θεοδώρα Χρονοπούλου.

5. Α. Καμάρα, «Οίνος νέος σε ασκούς παλαιούς: σύγχρονοι τρόποι ανάδειξης της εκκλησιαστικής πολιτιστικής κληρονομιάς», στο: *Η Ιερά Μονή Βύλιζας στον τόπο και το χρόνο,* Ιωάννινα 2014, 209-218.



Εικ. 1. Το σπίτι του Νικηταρά με φόντο την Αγία Αικατερινη Νέδουσας (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



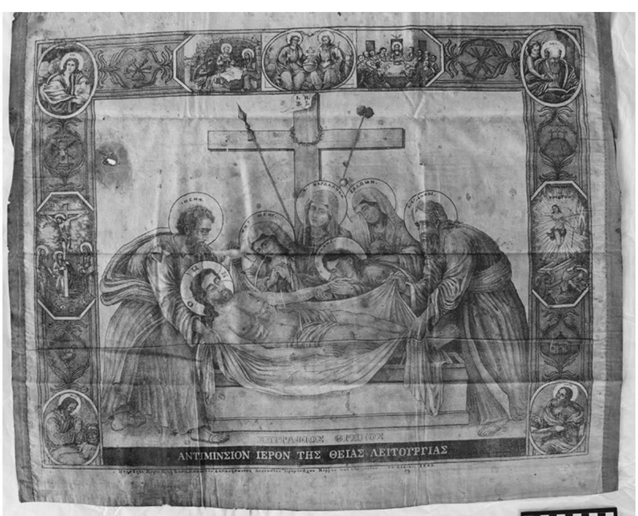
Εικ. 2. Κατά τη διάρκεια συντήρησης φορητής εικόνας (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



Εικ. 3. Κατά τη διάρκεια τεκμηρίωσης και συντήρησης της Ομάδας Α στον Ι. Ν. Αγίας Αικατερίνης Νέδουσας (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



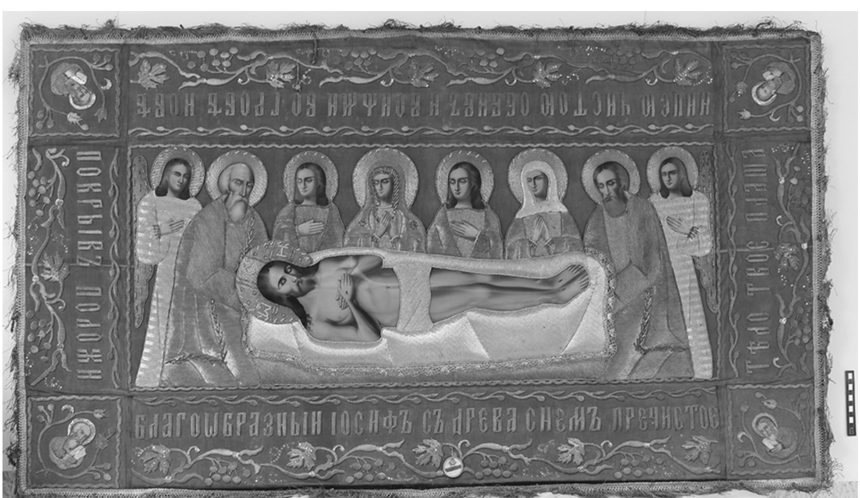
Εικ. 4. Εφαρμογή *in situ* φορητού XRF για την ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των μεταλλικών επιφανειών (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



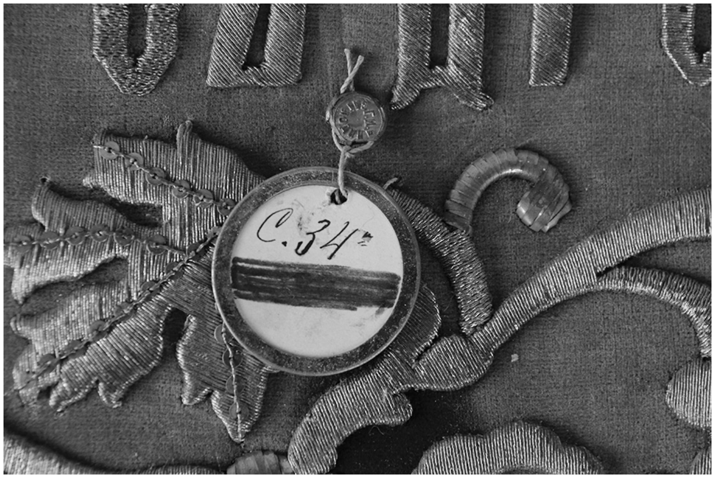
Εικ. 5. Το αντιμήνσιο τ ου Διονυσίου Πύρρου μετά τη συντήρηση (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



Εικ. 6.
Σκίτσο του Διονυσίου Πύρρου
από την έκδοση
της "Βοτανικής"
του ιδίου (εκδ. 1838).



Εικ. 7. Ο ρώσικος επιτάφιος του Ι. Ναού Αγίας Αικατερίνης Νέδουσας
(MoCaCu, Ιούλιος 2014).



Εικ. 8. Λεπτομέρεια της μολύβδινης σφραγίδας του εργαστηρίου κατασκευής του επιταφίου (MoCaCu, Ιούλιος 2014).



ВЫСШІЯ НАГРАДЫ
ЗОЛОТЫЯ МЕДАЛИ

ДОБАВЛЕНІЕ
КЪ ПРЕЙСЪ-КУРАНТАМЪ
1910 — 1911 г.
ГРИГОРІЯ ИВАНОВИЧА
ЗАГЛОДИНА

ФАБРИКАНТЪ
ПАРЧЕВЫХЪ, ШЕЛКОВЫХЪ МАТЕРІЙ, ГЛАЗЕТА, ЗОЛОТО-КРУЖЕВНЫХЪ ТОВАРОВЪ.
МЕХАНИЧЕСКОЕ ТКАЧЕСТВО.

Адресъ для телеграммъ: Москва Гриза.
МАГАЗИНЪ:
МОСКВА, Никольская, Никольскіе ряды.

Просимъ фирму не смѣшивать съ однофамильцами.

1912 г.

Εικ. 9. Κατάλογος του εργαστηρίου εκκλησιαστικής υφαντουργίας του Γριγκόρι Ιβάνοβιτς Ζαγκλοντίν του 1912 (http://humus.dreamwidth.org/8965813.html?style=light, ανακτήθηκε Μάιος 2015).

Κωνσταντίνος Στουπάθης

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΥΝΤΗΡΗΤΗ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Σε έναν κόσμο όπου οι εικόνες διαδίδονται ταχύτατα, στη σύγχρονη βιομηχανική εποχή, το ζωγραφικό «χειροποίητο» εικαστικό έργο κρίνεται ανεκτίμητο. Λόγω της μοναδικότητας της ζωγραφικής ως «γραφή της ζωής», οφείλουμε να διασφαλίσουμε τις καλλιτεχνικές, ιστορικές και θρησκευτικές αξίες των φορητών εικόνων στις επόμενες γενεές. Η πρόοδος στις εκτυπώσεις αγιογραφιών με ποικίλες τεχνικές, π.χ. με τη μεταξοτυπία, και η αναπαραγωγή της ζωγραφικής επιφάνειας σε ψηφιακή μορφή οδήγησαν στην κατασκευή πανομοιότυπων, απεριόριστων αντιγράφων εικόνων. Η ψηφιακή επεξεργασία και η διαχείριση των ψηφιακών αυτών αρχείων από την «παραγωγή» προς την «κατανάλωση» μεταθέτουν το ζήτημα της αισθητικής ποιότητας του αγιογράφου, ταυτόχρονα, σε πλήρη υποβιβασμό του αγιογράφου αλλά και του συντηρητή ως προς τη διατήρηση των αυθεντικών στοιχείων του έργου τέχνης. Πως οδηγηθήκαμε όμως από τους ταπεινούς αγιογράφους (αυτούς που νήστευαν για να αγιογραφήσουν) στους επαγγελματίες αντιγραφείς; Πως το επάγγελμα του συντηρητή φορητών εικόνων οδηγεί στη διατήρηση της αισθητικής αξίας;

Σε κάθε περίπτωση, ο δεσμός αγιογραφίας και λατρείας είναι «άρρηκτος» στην Ορθόδοξη Εκκλησία. Κανείς δεν θα μπορούσε να κατανοήσει τη λατρεία χωρίς τη θεώρηση και ερμηνεία της μετ' αυτής συνδεδεμένης αγιογραφίας: ούτε άλλωστε της ιερής ζωγραφικής – εικονολογίας, χωρίς την εξέταση της σχέσης της με τη λατρεία. Γιατί η αγιογραφία χρησιμοποιεί σχήματα, μορφές και αισθητικά σύμβολα για να μιλήσει μέσα από αισθητικούς κανόνες στην ψυχή των πιστών[1]. Προβληματισμοί όπως αυτοί του Σπυρίδωνα Μαρίνη[2] για τον ρό-

1. Κ. Καλοκύρης, *Η Ζωγραφική της Ορθοδοξίας, Ιστορική, Αισθητική και Δογματική Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής*, Θεσσαλονίκη 1972, 203-204.

2. Σ. Μαρίνης, *Αγιογράφος/Συντηρητής Έργων Τέχνης*, Αθήνα 1999, 31-34 (στο εξής: Μαρίνης, *Αγιογράφος/Συντηρητής Έργων Τέχνης*), όπου ο συγγραφέας αναφέρεται στην καλλιτεχνική αντιγραφή και στην ικανότητα προσήλωσης στην αντιγραφή και αναπαράσταση. Παραπέμπει στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, *Πρός τούς διαβάλλοντας τάς ἁγίας εἰκόνας ΙΙΙ*,

λο του αγιογράφου και τον ρόλο του συντηρητή εικόνων μοιάζουν ακόμη και σήμερα επίκαιροι. Μιλάει για μία ιδιαίτερη κακοποίηση της έννοιας της εικόνας και της σημασίας της για τον αγιογράφο ή τον πιστό: ως φορητή εικόνα - αντιγραφή αλλά και ως εικόνα κάποιου φυσικού προσώπου. Η αγιογραφία δεν αρκείται μόνο στην αναπαράσταση της εξωτερικής μορφής του αγιοποιημένου προσώπου αποτυπώνοντας, όσο είναι δυνατόν, τα γνώριμα, εξωτερικά του χαρακτηριστικά αλλά αποδίδει εικονογραφικά μέρος της αγιοσύνης του, αποτέλεσμα του ενάρετου βίου του και κατ' επέκταση της Χάρης του.

Άλλοτε ο ζωγράφος των εικόνων βιώνει με τρόπο καθοριστικό μέσα στην Εκκλησία τη στροφή από τη θρησκευτικότητα στην εκκλησιαστικότητα[3]. Αντίθετα, ο ρόλος του συντηρητή είναι διαφορετικός. Όχι ως δημιουργός εικόνων ή επιζωγράφος, αλλά ως επιστήμονας που διαχειρίζεται ως «αγωγή» μέσα, υλικά και μεθόδους για να αναστρέψει τη φθορά των έργων. Κυρίως όμως, ως γνώστης αισθητικής παιδείας και όχι ως εικονογράφος[4] των εικόνων.

Λαμβάνοντας υπόψιν τις διατυπώσεις του Michel Quenot[5] για την λειτουργία της εικόνας ως μέσον αναπαράστασης του φυσικού κόσμου, ως μέσον εξαγνισμού και άσκησης της εσωτερικής θέας, η όραση του πιστού είναι η πρώτη αίσθηση που ενεργοποιείται. Η αγιογράφηση υπηρετεί την προσήλωση του πιστού, ως η ζωγραφική αναπαράσταση του υπερβατικού στοιχείου. Η εικόνα προσηλώνει το πνεύμα στην παράσταση, που παραπέμπει και εστιάζει στην πραγματικότητα που συμβολίζεται.

Θα μπορούσαμε να μελετήσουμε την αξία της αποκατάστασης σύμφωνα με τις πεποιθήσεις των εκάστοτε λαών. Δεν είναι τυχαίο ότι στην Ιαπωνία, κατά τη φιλοσοφία *kintsukuroi*, σπασμένα κεραμικά αντικείμενα συγκολλούνται και επενδύονται με χρυσό στις ρωγμές τους. Η Ανατολή έχει αποδεχθεί τη φιλοσοφία ότι ένας "βασανισμός" της ύλης, η ίδια η φθορά, υποδηλώνει μία ιστορικότητα, μία εξέλιξη της ζωής, που μπορεί να αποδειχθεί ωφέλιμη για τα αντικείμενα ή τον άνθρωπο. Οπότε, η «επιδιόρθωση» έχει συμβολικό χαρακτήρα και προάγει την αισθητική αξία.

(III, 14) 1-9, Βερολίνο 1975, 125, λέγοντας «*Εἰκών μέν οὖν ἐστιν ὁμοίωμα καί παράδειγμα καί ἐκτύπωμα τινος ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τό εἰκονιζόμενον*» και αντίστοιχα «*Εἰκών μέν οὖν ἐστιν ὁμοίωμα χαρακτηρίζον τό πρωτότυπον μετά τοῦ καί τινα διαφοράν ἔχει πρός αὐτό· οὐ γάρ κατά πάντα ἡ εἰκών ὁμοιοῦται πρός τό ἀρχέτυπο*» στο *Πρός τούς διαβάλλοντας τάς ἁγίας εἰκόνας Ι*, (I, 9) 3-6, Βερολίνο 1975, 83-84.

3. Μαρίνης, *Αγιογράφος/Συντηρητής Έργων Τέχνης)*, 38-39, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται στη διαφορά ενός φωτοαντιγραφικού ομοιώματος από την αγιογραφία και στην «Πατερική έννοια της Εικόνας ή τη Φιλοσοφική, την Πλατωνική».

4. Μαρίνης, *Αγιογράφος/Συντηρητής Έργων Τέχνης)*, 80, ως άτομο με επίγνωση δυνατοτήτων και αρμοδιοτήτων.

5. M. Quenot, *Η Εικόνα, Θέα της Βασιλείας*, Κατερίνη 1993,166.

Το ζήτημα που τέθηκε στη Δύση ήταν πως θα ήταν εφικτό να συμβάλει η συντήρηση στην ανάδειξη της αισθητικής, χωρίς να προσβάλει την παράσταση του έργου τέχνης. Ιστορικά, η αλχημεία[6] και οι μυστικές συνταγές αποτελούν προγόνους της ειδικευμένης συντήρησης. Συγγράμματα, όπως η «*Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*» του Διονυσίου εκ Φουρνά και το *"Περί ζωγραφίας"* του Παναγιώτη Δοξαρά, υποδεικνύουν πώς μπορούσε κάποιος να αγιογραφήσει εικόνες ή να τις «πλύνει» με σκοπό να τις «ανανεώσει», να κάνει «λαμπερή» τη ζωγραφική τους επιφάνεια.

Ο Διονύσιος μιλάει για πλύσιμο της εικόνας σε σκάφη, με *κατασταλακτήν* (στάχτη), τονίζοντας την ικανότητα και εμπειρία του «συντηρητή». Στο κείμενο του, μετά την *Πλύση* αναφέρεται στην *Αποκατάσταση* όχι των χρωστικών (pigments) αλλά των αποκαλούμενων «βαφών» της εικόνας. Ο λαός μας έχει χρησιμοποιήσει κατ' εμπειρισμό και άλλα υλικά, όπως το σίελο[7], το άμυλο της πατάτας, το κρεμμύδι και το κρασί για τους χημικούς καθαρισμούς, την απομάκρυνση των επικαθίσεων και της αιθάλης και, ειδικότερα, επιφανειακών ρύπων που συσσωρεύονται σταδιακά πάνω από το βερνίκι προστασίας των εικόνων με αποτέλεσμα την αμαύρωση τους.

Μεγάλο μέρος της ευθύνης του συντηρητή για την αποκατάσταση των εκκλησιαστικών αντικειμένων σχετίζεται με τη λατρευτική τους ιδιότητα - ως αντικείμενα πνευματικής έκφρασης και παράλληλα ως ιστορικά τεκμήρια. Δεν θα μπορούσαμε να αγνοήσουμε πόσο συνέβαλε η ιστορική έρευνα στη αναγνώριση των φορητών εικόνων, ως τεκμηρίων του υλικού πολιτισμού (material culture), με τη διερεύνηση, μέσα από τα αντικείμενα, των ιδεών, των αξιών, των συμπεριφορών και των συνηθειών μιας συγκεκριμένης κοινωνίας μέσα σε δεδομένη χρονική στιγμή. Αρχικά, οι φορητές εικόνες συλλέγονται με βάση την ιστορική τους αξία ή τη «σχολή» αγιογραφίας που εκπροσωπούν. Ως μάρτυρες ιστορικών γεγονότων ή ως περιουσιακά στοιχεία μίας μονής ή μητρόπολης, εκτίθενται στις εκθέσεις των βυζαντινών και εκκλησιαστικών μουσείων. Ακόμη και τις δεκαετίες 1960 και 1970, εντοπίζονται ως αντίκες στα σαλόνια των εύπορων οικογενειών, ως φορητά έργα που συλλέγονται με αισθητικό κριτήριο.

Σχετικά με την αποκατάσταση της φθοράς, και ως προς τη συντήρηση και τη συμβολή του συντηρητή, έχουν επικρατήσει στο παρελθόν, εσφαλμένα, δύο κυρίως όροι: α) της *Αναστήλωσης* και β) της *Αναπαλαίωσης* των εικόνων.

---

6. Η. Γαβριηλίδη, «Ο Cesare Brandi και η Θεωρία της Συντήρησης», *Αρχαιολογία & Τέχνες* (Μάρτιος 2000),74(στο εξής: Γαβριηλίδη, Ο Cesare Brandi και η Θεωρία της Συντήρησης) .

7. Το σίελο αποτελείται κατά 99,5% από νερό. Τα ανόργανα συστατικά του, περιλαμβάνουν άλατα (χλωριούχα, ανθρακικά, φωσφορικά και θειικά) και διαλελυμένα αέρια. Τα οργανικά συστατικά του περιλαμβάνουν ένζυμα (αμυλάση και λυσοζύμη), πρωτεΐνες (βλεννίνη, αλβουμίνη και σφαιρίνες), μικρές ποσότητες ουρίας και ασυνήθη παραπροϊόντα. Έχει μερικώς αλκαλικό pH.

Κανένας ωστόσο από αυτούς τους όρους δεν σχετίζεται με την έννοια της επιστημονικής συντήρησης: η αναστήλωση περικλείει την έννοια της επανέγερσης, της επαναφοράς της λατρείας και ανάρτησης των εικόνων (παραπέμποντας στην περίοδο της εικονομαχίας[8]) και η *αναπαλαίωση* υποδηλώνει την πράξη ότι κάτι γίνεται παλιό[9]: χωρίς να διευκρινίζεται ποια οπτική αντίληψη επικρατεί για την αγιογραφία ή αν ακολουθείται μία συγκεκριμένη πρακτική αισθητικής αποκατάστασης της εικόνας.

Σε σχέση με τους προαναφερθέντες όρους *αναπαλαίωση και αναστήλωση*, ο Τάσος Μαργαριτώφ (Εικ. 1), τη δεκαετία του 1970, αρθογραφεί στον «Ζυγό» αναφερόμενος στις έννοιες *ανακαίνιση και επισκευή*, διευκρινίζοντας ότι «δεν είναι *συντήρηση*». Αναφέρεται σε επιβαρυντικές αισθητικές παρεμβάσεις, όπως την εσφαλμένη ολική επιζωγράφιση μίας αγιογραφίας (κάμπος, πρόσωπα, κ.ά.) και την φθορά που οφείλεται σε ανθρώπινη άγνοια. Επισημαίνει την αναγκαιότητα να διεξάγεται επιστημονική συντήρηση για να διασωθεί, μέσω του απτού εκθέματος, η αισθητική, η ιστορία και η παράδοση του έργου[10]. Επιπρόσθετα σε άλλα τεύχη, κάνει αναφορές και στην παραποίηση της αυθεντικότητας ενός έργου και την πλαστογράφηση των εικόνων[11], εξετάζοντας την αισθητική με γνώμονα την τεχνική της εικόνας. Καταλήγει πάντοτε στο συμπέρασμα ότι η επιστήμη και η τεχνολογία οφείλουν να αλληλοσυμπληρώνουν η μία την άλλη, υποστηρίζοντας το έργο της συντήρησης: ως μία «νέα» αντίληψη για τη συντήρηση σε διεθνές επίπεδο, σε σχέση με παλαιότερες παρανοήσεις[12].

---

8. (http://oodegr.co/oode/orthod/praktikes/eikonoklastes_karkagiannis_1.htm) Η τελική νίκη των ιερών εικόνων το 843 είναι γνωστή ως «Θρίαμβος της Ορθοδοξίας» και εορτάζεται με ιδιαίτερη τιμή την «Κυριακή της Ορθοδοξίας», την πρώτη Κυριακή της Μ. Τεσσαρακοστής» αναφέρει ο Κάλλιστος Ware στο: Ware Κάλλιστος (επίσκ. Διοκλείας), *Η Ορθόδοξη Εκκλησία* (μτφρ. Ι. Ροηλίδης), Αθήνα 2007, 57. Στη γιορτή αυτή διαβάζεται το «Συνοδικόν της Ορθοδοξίας», ένα κείμενο με ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία και θεολογία της Ορθοδόξου Εκκλησίας», το οποίο «περιέχει τις δογματικές αποφάσεις της Συνόδου της 11.3.843, που αναστήλωσε τις εικόνες θέτοντας τέρμα στην Εικονομαχία. Πιθανός συντάκτης της αρχικής μορφής του κειμένου είναι ο πατριάρχης Μεθόδιος (843-847) και αναγνώσθηκε κατά την παννυχίδα και την λιτανεία των ιερών Εικόνων, που συνέπεσε τότε με την Α΄ Κυριακή των Νηστειών - έκτοτε με το όνομα «Κυριακή της Ορθοδοξίας», βλ. στο Γ. Μεταλληνός, *Παγανιστικός Ελληνισμός ή Ελληνορθοδοξία;*, Αθήνα 2003, 113.

9. Επικόλληση μίας χάρτινης / ζωγραφισμένης εικόνας σε ξύλο και απομίμηση παλαιότητας (κερί, μύρο, λιβάνι, μαστίχα, κάσια, κ.α.)

10. Τ. Μαργαριτώφ, «Συντήρηση δεν σημαίνει επισκευή», *Ζυγός* 1 (Απρ.1973), 8-11.

11. Τ. Μαργαριτώφ, «Ιστορία και Τεχνική των Φορητών Εικόνων», *Ζυγός* 6 (Ιαν-Φεβρ.1974), 6-11, όπου ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει στη δημοσίευση φωτογραφικό υλικό και μικροσκοπικές φωτογραφίες - μεγεθύνσεις των ζωγραφικών στρωμάτων των εγκαυστικών εικόνων που έχει συντηρήσει στη Μονή του Σινά.

12. Τ. Μαργαριτώφ, «Καινούργια Μέθοδος Αποχωρισμού των επιζωγραφίσεων», *Ζυγός* 2

Η αισθητική αποκατάσταση, όταν γίνεται από επιστήμονα συντηρητή, στοχεύει στην παρουσίαση της ενότητας των έργων, χωρίς να επηρεάζεται η αυθεντικότητά τους. Η χρωματική επέμβαση θα πρέπει να γίνεται με σεβασμό στις αρχές της αναστρεψιμότητας των υλικών, της συμβατότητας με την τεχνική της εικόνας, πάντα σε αρμονία με τις ποιότητες του ζωγραφικού στρώματος και την πάτινα (*patina*) του έργου (αυγοτέμπερα, λιπαρή τέμπερα, ελαιογραφία κ.α). Ο Μαργαριτώφ επίσης αναφέρεται και στις τεχνικές παλαίωσης από παραχαράκτες ή στην απομίμηση των φθορών ενός πλαστού ζωγραφικού έργου[13].

Σε μία εποχή όπου το επάγγελμα του συντηρητή των φορητών έργων και μνημειακών συνόλων έχει αναγνωριστεί ευρύτερα και κατοχυρώνεται με άδεια ασκήσεως επαγγέλματος από το 1999, το ζήτημα της αισθητικής αποκατάστασης των φορητών έργων χρίζει διερεύνησης. Βασιζόμενοι στον κώδικα επαγγελματικής δεοντολογίας των συντηρητών[14], ο συντηρητής "εργάζεται άμεσα επί των έργων τέχνης, έχει δε προσωπική ευθύνη έναντι του έργου το οποίο συντηρεί, αλλά και ηθική ευθύνη έναντι του κοινωνικού συνόλου και των μελλοντικών γενεών, στις οποίες ανήκουν τα έργα ως πολιτιστική κληρονομιά".

Λαμβάνοντας υπόψιν την ισχύουσα νομοθεσία, η συντήρηση των φορητών εικόνων αποτελεί μία διαδικασία "διεπιστημονική" με άμεσο σκοπό την ανάδειξη της αισθητικής, καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας τους[15]. Ωστόσο, αν και ο κώδικας δεοντολογίας Συντηρητή Αρχαιοτήτων (2000) σήμερα είναι σχετικά σαφής ως προς τις συστάσεις εφαρμογής των εργασιών συντήρησης, οι απόψεις των συντηρητών διίστανται για το πόσο πρέπει να επεμβαίνουμε συντηρώντας μία φορητή εικόνα ή ένα έργο τέχνης γενικότερα. Η αισθητική του έργου και η όψη του μετά τη συντήρηση θα εξαρτάται από διάφορες παραμέτρους - εύλογα ερωτήματα - που θα εξεταστούν πιο κάτω.

Σημαντικό βήμα στην αναγνώριση των αξιών ενός έργου τέχνης είναι η φιλοσοφική μέθοδος ενατένισης που πραγματοποίησε ο Cesare Brandi (Εικ.2), αναφερόμενος στις επεμβάσεις συντήρησης από το 1700 και μετά, προτείνοντας δύο εναλλακτικές συντήρησης: στην πρώτη περίπτωση, κατά τον Brandi στην Teoria (Θεωρία)της συντήρησης[16], το έργο διατηρείται σε αμετάβλητη κατάσταση - όπως βρέθηκε, με περιορισμό θεραπευτικών δράσεων. Στη δεύτε-

(Μάϊ-Ιούν.1973), 15-18.

13. Τ. Μαργαριτώφ, «Πως ελέγχεται η Αυθεντικότης ενός Πίνακος», *Ζυγός* 5 (Νοέμ.-Δεκ.1973), 6-9.

14. Αρθρο Ν. 3, ΦΕΚ: Β' 382/24.3.2000

15. Αρθρο 6.

16. Γαβριηλίδη, Ο Cesare Brandi και η Θεωρία της Συντήρησης), 81.

ρη, εισάγει τη λογική της ανασυγκρότησης της χαμένης, απολεσθείσας εικόνας. Ο ίδιος, προσπαθεί να γεφυρώσει μία δεοντολογία με μία ηθική, η οποία θα επιφέρει την αρμονία και ενότητα στο έργο τέχνης, με επεμβάσεις συντήρησης που είναι θεμιτές για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι η αναφορά στο αισθητικό ή το ιστορικό αίτημα[17], που προκύπτει από την ίδια την κατάσταση διατήρησης του έργου: *«Η συντήρηση στοχεύει στην αποκατάσταση της δυνητικής ενότητας του έργου τέχνης, αρκεί αυτό να είναι δυνατό χωρίς να δημιουργήσουμε ένα έργο πλαστό καλλιτεχνικά ή ιστορικά και χωρίς να σβήσουμε κάθε ίχνος της πορείας του μέσα στο χρόνο»*.

Οι απόψεις αυτές για τη συντήρηση, όπως διατυπώνονται από τον Brandi, οφείλουν να ανεξαρτητοποιούνται από τις εκάστοτε τάσεις - αλλαγές της αισθητικής των εκάστοτε εποχών.

'Οπως επισημαίνει η Εβίτα Αράπογλου[18], πριν τη συντήρηση ενός έργου θα πρέπει να αξιολογείται κάθε νεώτερη αισθητική αποκατάσταση, εξετάζοντας παράλληλα πόσο "αναστρέψιμη" είναι από τον συντηρητή η φθορά και πόσο εφικτή η αποκατάσταση. Ειδικά όταν το φορητό έργο έχει κοπεί μεταγενέστερα ή έχει τροποποιηθεί το μέγεθος ή το σχήμα του. Υποχρέωση όμως του συντηρητή θα είναι πάντα η διάσωση της ιστορικής αλήθειας. Η ιδεολογία που σήμερα καθορίζει τα καθήκοντα αλλά και τα όρια της συντήρησης προκύπτει από την αξιολόγηση της έννοιας του ιστορικού τεκμηρίου. Ακόμη και σήμερα, υπάρχουν ποικίλες απόψεις και διαξιφισμοί σχετικά με το «πόσο έκθετο» πρέπει να είναι ένα έργο στον θεατή. Ωστόσο, ο συντηρητής πάντα θα πρέπει να είναι αντικειμενικός και ανώνυμος, μη ανταγωνιστικός ως προς τον αγιογράφο. Ο συντηρητής θα πρέπει να είναι ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στον δημιουργό του έργου και τον θεατή του, αφού υπηρετεί την τέχνη παρατείνοντας τη ζωή του έργου τέχνης.

Πριν τη διαδικασία αισθητικής αποκατάστασης μίας φορητής εικόνας, τίθενται τα ακόλουθα ζητήματα:

– Ποια όψη πρέπει να έχει σήμερα μία φθαρμένη εικόνα σε ένα σύγχρονο Μουσείο;
– Τι αποκάλυψαν τα διαγνωστικά-φυσικοχημικά tests για τη σύνθεση και τη ζωγραφική τεχνική της συγκεκριμένης εικόνας;
– Πόσο αντιπροσωπεύει η μεταγενέστερη αποκατάσταση την αισθητική αντίληψη μίας χρονικής περιόδου μεταβυζαντινής ή νεοελληνικής ζωγραφικής;
– Πόσο η διατήρηση ή η αφαίρεση των μεταγενέστερων παρεμβάσεων στην

17. Γαβριηλίδη, Ο Cesare Brandi και η Θεωρία της Συντήρησης), 82-83.

18. Ε. Αράπογλου, «Ο ρόλος του Συντηρητή, μία συζήτηση με τον Σ. Μιχαλαριά», *Ζυγός* 57 (Ιαν-Φεβρ, 1983), 7.

εικόνα συνάδει ως ιστορικό ντοκουμέντο με το μουσειολογικό σκεπτικό της μουσειακής έκθεσης; Είναι η επιπρόσθετη, ζωγραφική παρέμβαση άξια διατήρησης;

– Ποια είναι η επικρατέστερη άποψη περί της αισθητικής του φορητού έργου; Τι κρίνουν οι επιμελητές και οι συντηρητές από κοινού ότι είναι αξιόλογο να διατηρηθεί και να δουν οι επισκέπτες μιας μουσειακής έκθεσης;
– Πώς η κριτική ματιά και το ταλέντο του συντηρητή συμβάλλουν στην αντικειμενική παρουσίαση του *φαίνεσθαι/είναι* του έργου τέχνης, ειδικά όταν έχουμε μεγίστη απώλεια;
– Πόσο εύκολο είναι να απομακρυνθεί μία μεταγενέστερη επέμβαση[19], ειδικά όταν έχει γίνει από κάποιον επώνυμο καλλιτέχνη και με τι «κόστος-κόστη» στο έργο;

Ανεξαρτήτως δεοντολογίας αισθητικής αποκατάστασης, η οπτική ενός έργου τέχνης μετά τη συντήρηση έγκειται στον παράγοντα της έκτασης της παρέμβασης και κυρίως στο είδος της φθοράς. Ο κύριος λόγος είναι ότι οι απόψεις των συντηρητών διίστανται, αλλά η βασική αρχή είναι ότι όσο μικρότερη η φθορά (απολέπιση ζωγραφικής, αποφλοίωση χρώματος ή μερική απώλεια προετοιμασίας) τόσο πιο επιτρεπτή δεοντολογικά η αισθητική αποκατάσταση της εικόνας. Συνεπώς αποφεύγουμε τη χρωματική αποκατάσταση, όταν υπάρχουν μεγάλης έκτασης απώλειες. Κατευθυντήριος άξονας για την αποκατάσταση είναι η διατήρηση της φόρμας, δηλ. του σχεδίου των εικονιζόμενων μορφών ή διακοσμητικών μοτίβων της αγιογραφίας. Βασικός στόχος των επεμβάσεων αποκατάστασης είναι να γίνουν στο έργο διακριτικές χρωματικές παρεμβάσεις, οι οποίες στοχεύουν στην ανάκτηση της οπτικής ενότητας. Οι επεμβάσεις αυτές, κατά τον Uberto Baldini δεν μπορούν να τυποποιηθούν για όλα τα έργα[20]. Οι μεταγενέστερες επιγραφές διατηρούνται κατόπιν αξιολόγησης από τον συντηρητή ως μάρτυρες ιστορικής διαδρομής.

α) Ουδέτερου ύφους αποκατάσταση. Η αποκατάσταση αυτή στοχεύει στην "πτώση" των λευκών ή "ανοικτών" τόνων της εικόνας σε περιοχές όπου υπάρχει απώλεια ζωγραφικής επιφάνειας ή προετοιμασίας (Εικ. 3). Η αισθητική αποκατάσταση πραγματοποιείται, συμπληρώνοντας τα σημεία της απώλειας με "πλακάτα" χρώματα σε έναν χρωματικό τόνο παρόμοιο με αυτόν που λείπει.

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αυτού του είδους η συντήρηση, εφαρμόζεται σε περιπτώσεις όπου είναι αδύνατον να κάνουμε απόλυτη χρωματική συμπλήρωση, διότι πρόκειται για επίμαχα σημεία προσώπων, πτυχώσεων ή κάμπου

19. Επιβάρυνση των ζωγραφικών στρωμάτων και προετοιμασίας από οργανικούς διαλύτες με μεγάλο βαθμό απορρόφησης ή της υγείας των συντηρητών από τοξικούς διαλύτες (αμμωνία, διαβρωτικά χρώματος, αρωματικοί υδρογονάνθρακες κ.α.)

20. U. Baldini, Teoria Del Restauro e Unita di Methodologia, Florence 1978-1981.

της εικόνας. Οι (ψημένες ή ωμές) όμπρες, σιέννες, και άλλα γαιώδη χρώματα δύναται να εφαρμοστούν, χωρίς ωστόσο να αποτελεί η αρχή αυτή κανόνα. Ως προς την ορθόδοξη αγιογραφία, θα μπορούσε η φθορά να αποκατασταθεί με τόνους προπλασμών ή λαζούρες χρώματος.

β) *Ανοικτότερη τονικά αποκατάσταση:* Η επικρατέστερη αποκατάσταση αυτού του τύπου, που είναι γνωστή στους μουσειακούς επισκέπτες, είναι η αποκατάσταση των απωλειών κεραμικών, όπου οι συντηρητές στοκάρουν τις απώλειες και χρωματίζουν τη γύψο κατά ένα τόνο ανοικτότερο από αυτή του πηλού. Η ίδια χρωματική αποκατάσταση επικράτησε και στις φορητές εικόνες και τοιχογραφίες τη δεκαετία του 1960 και 1980 και ακόμη και σήμερα. Ο κύριος λόγος είναι ότι επιτρέπει στον θεατή να αναγνωρίσει πού είναι το αυθεντικό έργο και πού η χρωματική παρέμβαση του συντηρητή (Εικ. 4).

γ)*Απόλυτη ζωγραφική μίμηση:* γίνεται σε περιπτώσεις όπου έχουμε τη δυνατότητα να προβούμε σε τοπική αποκατάσταση, σε περιοχές που γνωρίζουμε ποια χρωστική έχει χρησιμοποιηθεί. Σαφώς, αν είχαμε τη δυνατότητα να πραγματοποιήσουμε φυσικοχημικές αναλύσεις για μία πλήρη στοιχειακή ανάλυση της ζωγραφικής επιφάνειας της εικόνας (ταυτοποίηση χρωστικών), θα ήμασταν απόλυτα ακριβείς στο να τοποθετήσουμε, κατά το ρετούς, τις ίδιες χρωστικές. Η βασική αρχή της χρήσης υδατοδιαλυτών χρωμάτων μας παρέχει και τη δυνατότητα της αναστρεψιμότητας σε περίπτωση που θέλουμε να αφαιρέσουμε μεταγενέστερα μία χρωματική αποκατάσταση. Θα θέλαμε εδώ να αναφέρουμε το παράδειγμα επιχρύσωσης κάμπου εικόνων από το εργαστήριο συντήρησης στο μουσείο Μπενάκη[21], όπως παρουσιάστηκε το 1995, στο διεθνές συνέδριο «Η Συντήρηση των Εικόνων» (ICOM). Τη χρονική αυτή περίοδο η αποκατάσταση του χρυσού κάμπου γινόταν με στιλβωμένα φύλλα χρυσού σε περιοχές όπου υπήρχαν απώλειες. Η τεχνική αυτή έχει σήμερα εγκαταλειφθεί.

δ)*Ριγωτή αποκατάσταση (Rigatino Romano ή Tratteggio).* Βασίζεται στη λογική της ανάλυσης των χρωμάτων στα επιμέρους χρώματα, από τα οποία προέρχονται (Εικ. 5). Φτάνει να αναλογιστούμε τη σημασία που απεδόθη από τους μετ-ιμπρεσιονιστές και τους πουαντιγιστές στο χρώμα, ως βούλα ή ρίγα. Εδώ, η απολεσθείσα περιοχή συμπληρώνεται με κάθετες πινελιές χρώματος δίνοντας την εντύπωση βροχής. Η ζωγραφική αυτή αποκατάσταση, ανάγεται μεταξύ των ετών 1945-50 και υιοθετείται στο Κέντρο Συντήρησης της Ρώμης

21. Κ. Μιλάνου, «Η αισθητική αποκατάσταση των εικόνων του μουσείου Μπενάκη» στο: *Η Συντήρηση των Εικόνων, Διεθνής Συνάντηση Ομάδας Συντήρησης Εικόνων,* 10-15 Οκτωβρίου 1995), Πρακτικά, Αθήνα 1999,105. Το εργαστήριο συντήρησης του Μπενάκη, ακολούθησε την εξής λογική κατηγοριοποίησης των μεταγενέστερων συμπληρώσεων: σε επεμβάσεις χωρίς αισθητική αλλοίωση της ζωγραφικής επιφάνειας (16ου - 18ου αιώνα) που παραμένουν και συμπληρώσεις του 19ου αιώνα μηδαμινής καλλιτεχνικής αξίας που απομακρύνονται.

υπό τον Cesare Brandi[22]. Είναι προσωπική διαπίστωση ότι στην Ελλάδα εφαρμόσθηκε επιτυχώς με τη λογική της εφαρμογής χρωστικών σε σκόνη, χρυσοκονδυλιάς ή τέμπερας χρυσού για την αποκατάσταση στον κάμπο των εικόνων (παρ. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας), ενώ μεταγενέστερα με ώχρες, που ανάλογα με την απόχρωση του χρυσού, έδιναν την αντίστοιχη χροιά. Μία τεχνική αντίστοιχη με τη ριγωτή αποκατάσταση είναι η *χρωματική επιλογή του 1967-70* (Ornella Casazza/Umberto Baldini), η οποία ακολουθεί τη ροή της πινελιάς της ζωγραφικής, διαιρώντας το χρώμα στα επί μέρους «συστατικά» του χρώματα.

ε)*Χρωματική αφαίρεση (abstraction)*: βασίζεται στην εφαρμογή δικτύων χρώματος, το ένα χρώμα πάνω στο άλλο, που δημιουργούν μία τρισδιάστατη οπτική, όπου υπάρχει απώλεια στην αγιογραφία. Επιτυγχάνεται με την πρώτη εφαρμογή κάθετης πινελιάς και των υπολοίπων κεκλιμένων. Το αποτέλεσμα οφείλεται στην ένταση του χρώματος και την κλίση των γραμμών. Άλλοτε το χρώμα είναι «καθαρό» (*pure*=αγνό), υποδηλώνοντας ότι δεν γίνεται ανάμειξη της σκόνης αγιογραφίας με άλλες) και άλλοτε παρουσιάζει χρωματικές μεταπτώσεις. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι, αν και η ακαδημαϊκή ζωγραφική δεν αποδέχεται το μαύρο ως ζωγραφικό χρώμα, στην τεχνική αυτή είναι αποδεκτό σε συνδυασμούς με τα συμπληρωματικά χρώματα. Σαφώς, σε σχέση με τη ριγωτή αποκατάσταση, η αφαίρεση αποσκοπεί σε αποκατάσταση, η οποία δεν συνάδει με τη ροή της πινελιάς που σώζεται από το αρχικό έργο (penellatte originali) και γίνεται με περιορισμένο αριθμό χρωμάτων, δίνοντας την εντύπωση ενός πέπλου στα σημεία απώλειας των χρωμάτων.

Μία πρόσφατη ανακοίνωση τοίχου της Μαντώ Παπαϊωάννου[23] στο Διεθνές Συνέδριο Συντήρησης της Πολιτιστικής Κληρονομιάς έρχεται να τονίσει τη διαφορετικότητα της αισθητικής αντίληψης της αγιογραφίας μέσα από καμία, ελαχίστη ή πλήρη χρωματική συμπλήρωση. Αναφέροντας ότι η ανάπτυξη της φθοράς, η ιστορική εξέλιξη και η διαδρομή των εικόνων στο χωροχρόνο έχουν ένα συγκεκριμένο αντίκτυπο στην αισθητική αξία των έργων και τη θέαση τους από τον επισκέπτη. Κατ' αυτό τον τρόπο, υποδηλώνεται η κινητικότητα των εικόνων, από τη στιγμή που δημιουργούνται από τον αγιογράφο, παραδίδονται από τον παραγγελιοδόχο της εικόνας στον δωρητή, αποτελούν αντικείμενα τιμής και προσκύνησης, φθείρονται και μεταβάλλονται αισθητικά μέχρι

22. K. Nicolaus, *The Restoration of Paintings,* Cologne 1988, 291.

23. Μ. Παπαϊωάννου, «Ο χρόνος ως "εικαστικός δημιουργός": σκέψεις για τα όρια των επεμβάσεων συντήρησης σε μεταβυζαντινές εικόνες», *Η Συντήρηση της Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Προκλήσεις και Επαναπροσδιορισμοί,* Αθήνα 25-29 Μαΐου 2015. Διαθέσιμο on line στο http://www.conservationconf.gr/posters/05_Papaioannou.pdf (τελευταία επίσκεψη 10/3/2016).

τη στιγμή που θα ανατεθεί η συντήρησή τους στον "επιδιορθωτή" (εμπειρικό ή ειδικευμένο συντηρητή φορητών εικόνων).

Συμπεράσματα. Πόσο είναι εφικτό να αναδείξουμε μία αγιογραφία στην πρωταρχική της μορφή; Η διεξαγωγή μίας φυσικοχημικής έρευνας από τον συντηρητή κρίνεται αναγκαία αλλά όχι απόλυτη. Στοιχειακές αναλύσεις και μελέτες της τεχνικής και των υλικών κατασκευής της αγιογραφίας με καταστρεπτικές ή μη καταστρεπτικές τεχνικές, ειδικού τύπου φωτογραφίσεις σε φάσματα VIS, UV ή IR, ακτινογραφίες, κ.α.) μπορούν να καθοδηγήσουν τη συντήρηση όσο και την αισθητική αποκατάσταση του έργου.

Πως ήταν το έργο όταν πρωτοδημιουργήθηκε και ποιες μεταγενέστερες παρεμβάσεις αλλοιώνουν - προσβάλλουν δομικά και αισθητικά την αγιογραφία;

Πόσο μεταβάλλεται το «όραμα» του αγιογράφου; Ακόμη και μία εικονική χρωματική αποκατάσταση μίας αγιογραφίας στο *photoshop* (Εικ. 6 και 7) θα μπορούσε να μας δώσει εναλλακτικές για την προτεινόμενη συντήρηση μίας εικόνας, πριν προβούμε αισθητικά στο αυθεντικό έργο!

Κάθε περίπτωση εικαστικού έργου πρέπει να αντιμετωπίζεται μεμονωμένα (κατά περίπτωση), με κύριο στόχο της συντήρησης την επιβράδυνση του βαθμού φθοράς που παρουσιάζει το αντικείμενο, μέσα από την ενεργητική ή την προληπτική συντήρηση. Αυτή είναι η κύρια ευθύνη του συντηρητή, του οποίου οι συμπληρώσεις θα πρέπει να είναι πάντα διακριτικές και αναγνωρίσιμες, σε σχέση με το αυθεντικό χρωματικό στρώμα της αγιογραφίας. Επιπλέον, τα υλικά και οι επεμβάσεις[24] που πραγματοποιεί θα πρέπει να είναι εφικτό να αφαιρεθούν από κάποιον άλλο συντηρητή μεταγενέστερα, τηρώντας την αρχή της αναστρεψιμότητας.

Στο πλαίσιο ανάδειξης της «αυθεντικότητας» των εικόνων, η απομάκρυνση των ρύπων, οξειδωμένων βερνικιών μίας αγιογραφίας ή των μεταγενέστερων επεμβάσεων χρωματικής αποκατάστασης (επιζωγραφίσεων) που καλύπτουν το αρχικό, ζωγραφικό στρώμα μίας αγιογραφίας αξιολογούνται με νέα δεδομένα. Όπως αναφέρει η Αμαλία Παπαδοπούλου[25], «ενεργώντας ή όχι, ο συντηρητής προσθέτει στην σημερινή παρουσία μίας εικόνας. Επιλέγει συγκεκριμένους δρόμους για να διηγηθεί την δημιουργία και την επιβίωσή της και με τον τελικό «εξωραϊσμό» που της προσφέρει, την παρουσιάζει στην έκθεση για ερμηνεία. Το

24. V. Francescetti «Retouching Techniques and Materials», στο: *Save Art Intensive Project – Art and Technologies in Conservation* (Byzantine Museum/Technological Educational Institution of Athens 2001), Πρακτικά, Αθήνα 2001, 23.

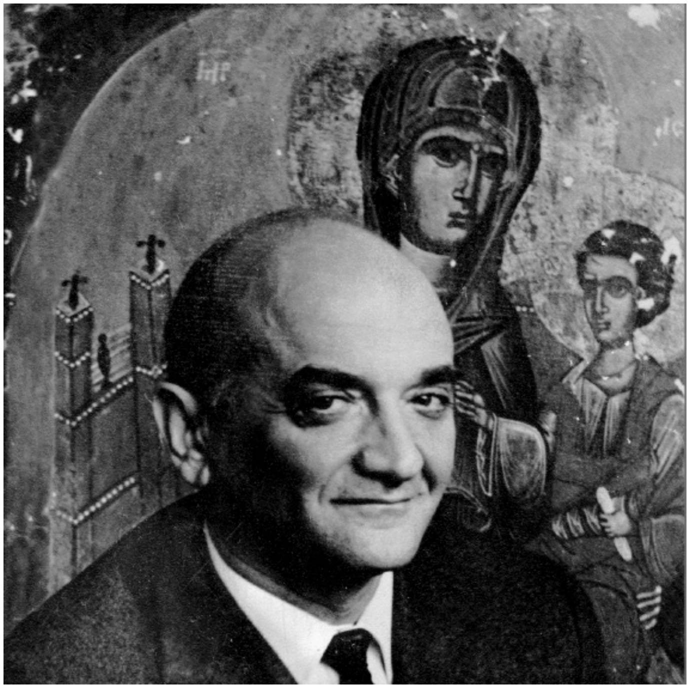
25. Α. Παπαδοπούλου, «Ιστορική αυθεντικότητα ή εκθεσιακή τελειότητα; Η Παναγία Οδηγήτρια, 14ος αι., ΒΕΙ 798, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης», στο: *ICONS: International Meeting, Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues* (Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 3-7/12/2006) διαθέσιμο στο http://conservation-restoration.blogspot.gr/2009/04/14.html (τελευταία επίσκεψη 2-2-16)

είδος της ερμηνείας που θα δοθεί από τον επισκέπτη είναι πάντοτε διαφορετικό και συνυφασμένο σε μεγάλο βαθμό με την δομή της εκθεσιακής ενότητας στην οποία η εικόνα θα παρουσιαστεί».

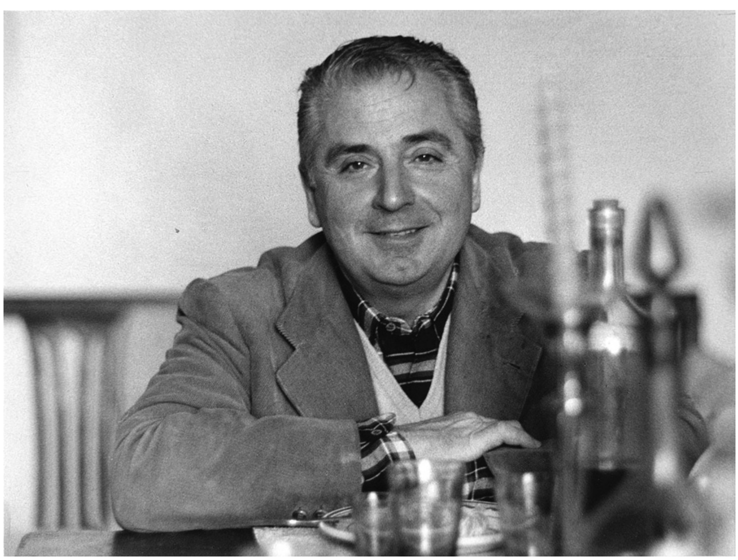
Εικόνες με χρυσά ή αργυρά πουκάμισα ή πάμφυλα εκτίθενται παράλληλα, μπρουτζίνες που καλύπτουν φθορές στον «κάμπο» απομακρύνονται, εικόνες που έχουν γίνει στο ίδιο ξύλινο υπόστρωμα αποκολλώνται, υπογραφές και επιγραφές της ίδιας περιόδου ή μεταγενέστερες διατηρούνται στο όνομα της ιστορικής συνέχειας. Άλλωστε, όπως αναφέρεται βιβλιογραφικά[26], στην περίπτωση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, η ενέργεια του συντηρητή αποσκοπεί στη διατήρηση των εικονογραφικών στοιχείων της εικόνας, των μεταγενέστερων - αξιόλογων ιστορικά - συμπληρώσεων αλλά και των φθορών: κάτι που έχει επικρατήσει ακόμη και σήμερα ως αρχή της ελαχίστης παρέμβασης των συντηρητών στα περισσότερα ελληνικά μουσεία.

Η εκτίμηση της κατάστασης διατήρησης του αντικειμένου και η διακριτική ανασύνθεσή του από τον συντηρητή συνδέονται με την τεχνογνωσία και την αισθητική αντίληψη επί της πρωταρχικής εικόνας του, σε σχέση με την εξέλιξή του στο πέρασμα του χρόνου.

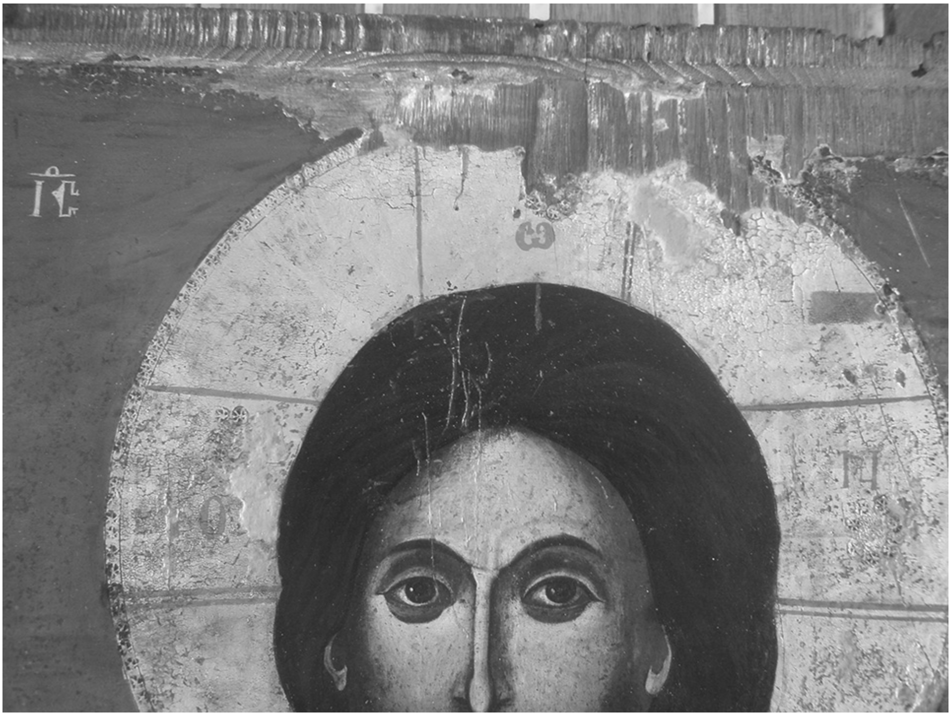
26. Θ. Παπαγεωργίου /Β. Αναπλιώτου «Η συντήρηση των εικόνων στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Γενικές αρχές, μέθοδοι και υλικά», στο: *Η Συντήρηση των Εικόνων, Διεθνής Συνάντηση Ομάδας Συντήρησης Εικόνων ICOM,* (Πολεμικό Μουσείο,10-15 Οκτωβρίου 1995), Πρακτικά, Αθήνα 1999, 32-43.



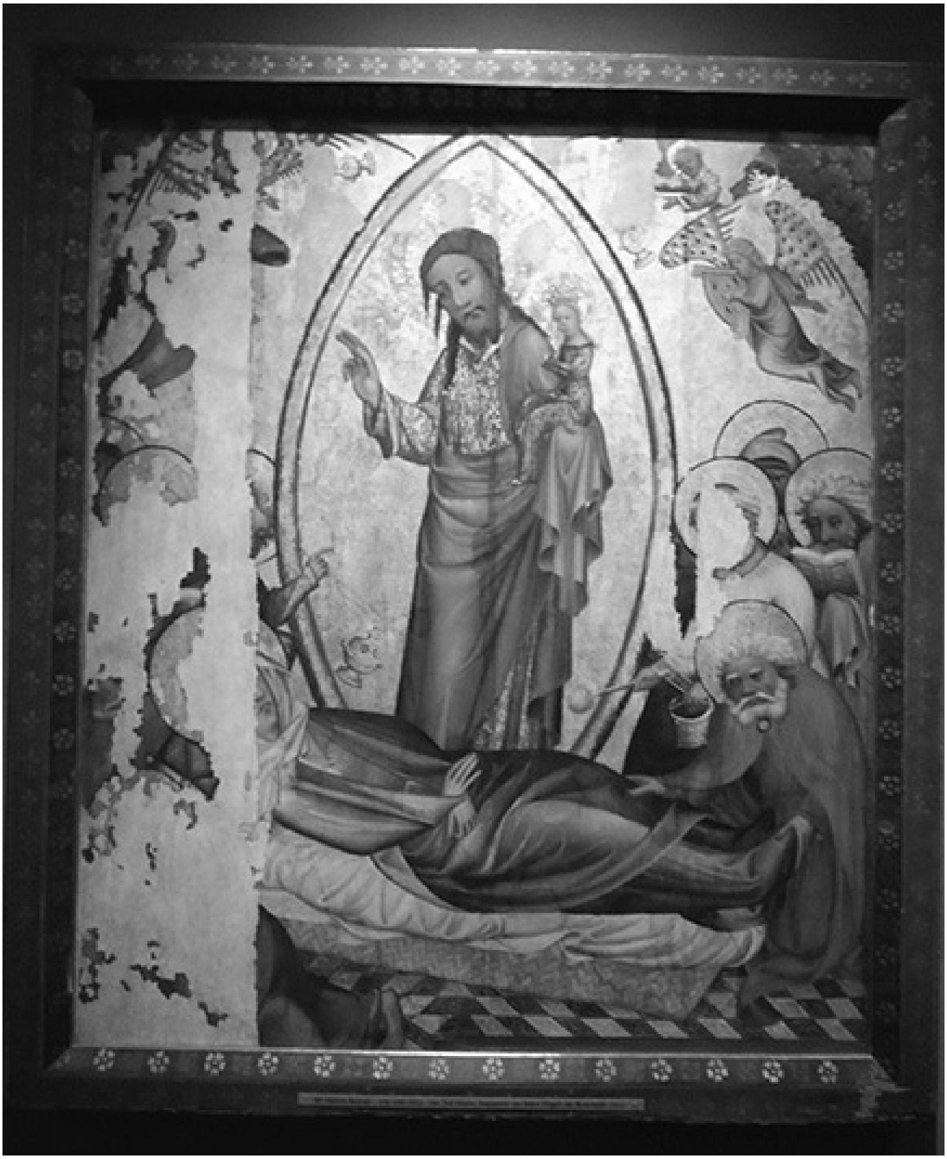
Εικ. 1: Φωτογραφία του Τάσσου Μαργαριτώφ
(ευγενική παραχώρηση Α.Δ. Μαργαριτώφ, 2016).



Εικ. 2: Ο Cesare Brandi (προέλευση:
http://restaurars.altervista.org/la-lezione-di-cesare-brandi-teoria-e-critica-del-restauro).



Εικ. 3: Αισθητική αποκατάσταση ουδέτερου τύπου
(προέλευση: αρχείο Κωνσταντίνου Στουπάθη, 2005).



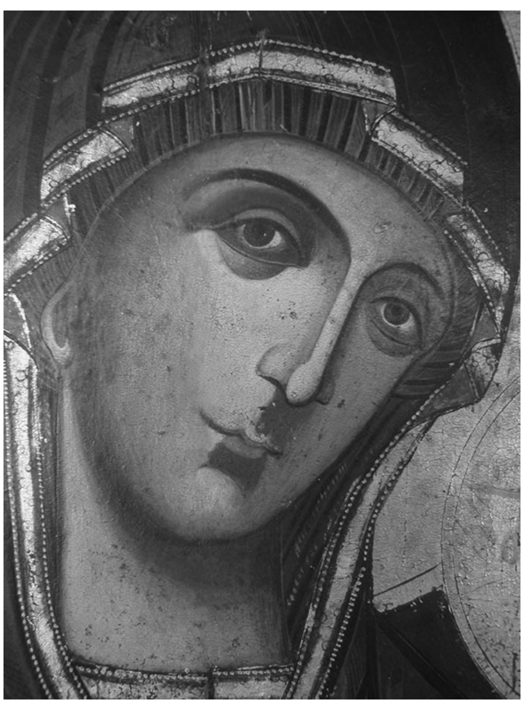
Εικ. 4: Η «ανοικτότερη τονικά» αποκατάσταση παρέχει τη δυνατότητα αισθητικής παρέμβασης σε περιοχές μεγάλης απώλειας ζωγραφικών στρωμάτων στα φορητά έργα και διάκριση μεταξύ πρωτότυπου έργου και αισθητικής παρέμβασης (προέλευση: αρχείο Κωνσταντίνου Στουπάθη, 2014).



Εικ. 5: Αισθητική αποκατάσταση τύπου Rigatino Romano/Tratteggio σε φορητή εικόνα του Μ. Δαμασκηνού (προέλευση: έκθεση Εκκλησιαστικού μουσείου Αντιβουνιώτισσας, αρχείο Κωνσταντίνου Στουπάθη, 2013).



Εικ. 6: Μία φορητή εικόνα πριν από την αισθητική αποκατάσταση. Ο Ξύλινος φορέας έχει σπάσει σε δύο τμήματα και η φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας δεν είναι αναστρέψιμη (προέλευση: αρχείο Κωνσταντίνου Στουπάθη, 2005).



Εικ. 7: Η ίδια φορητή εικόνα μετά από Ψηφιακή επεξεργασία της προαναφερόμενης εικόνας, μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή. Η ψηφιακή επεξεργασία δύναται να αποτελέσει πολύτιμο εργαλείο πριν καν παρέμβει ο συντηρητής στο απτό έργο (η εφαρμογή πραγματοποιήθηκε από τη συντηρήτρια Α. Αλεξανδροπούλου, προέλευση: αρχείο Κωνσταντίνου Στουπάθη, 2015).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Γλυπτικη - Μικροτεχνια

Προστασια - Συντηρηση

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ *Δ΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ* ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ 2017

ΥΠΟ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ Θ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΦΙΛΥΡΩΝ 5, 141 22 ΝΕΟ ΗΡΑΚΛΕΙΟ)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ